



Back.

[illegible]

Милица Шкарик



Милица Шкарик

ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ ДЕЛА ЗА КЛАВИШНИ ИНСТРУМЕНТИ ОД Ј. С. БАХ



МИЛИЦА ШКАРИК, завршила основно и средно музичко училиште во ДМБУЦ „Илија Николовски-Луј“ во класата по пијано на Валентина Нолчева. Дипломирала пијано во Париз на Екол Нормал (Ecole Normale de Musique de Paris) во класата по пијано на Нелсон дел Вињ. На истата институција се здобива и со диплома по камерна музика. Две години изучува корепетиција во класата на Сесил Хугонар-Рош, професор на Националниот конзерваториум во Париз. Три години се усовршува како солист во класата на интернационално реномираниот пијанист Евгениј Корољов на Факултетот за музичка уметност во Хамбург, Германија. Во текот на 2004-2005 оствари студиски престој како гостин професор на Факултетот за музичка уметност во Ен Арбор, Мичиген, САД. Докторирала на ФМУ Скопје.

Носител е на три први републички награди по пијано, на прва специјална награда со максимален број поени на сојузниот натпревар на поранешна Југославија, четврта награда на меѓународниот натпревар во Сенигалија, Италија, прва награда на меѓународниот натпревар во Саребург, Франција и награда за корепетиција на натпреварот „Елизе Мајер“, Хамбург, Германија.

Учествувала на семинари за пијано кај познатите педагози Арбо Валдма, Икуко Ендо, Јокут Михајловиќ, Сиавуш Гаџиев, Ралф Наткемпер, Акилес Дел Вињ итн. Носител е на странски стипендии од фондациите Албер Русел, Џилда Сантарели, Ото Штотерау, Сорос, ДААД и американска програма за развој на младиот наставен кадар (JFDP).

Настапувала како солист и камерен партнер во Франција, Германија, Италија, САД, Србија, Бугарија, Македонија и др. Неколку нејзини целовечерни концерти се снимани во живо од МРТВ. Повеќе изведби од Шкарик на дела од македонски современи композитори се издадени на неколку ЦД-иња од СОКОМ. Во 2009 година Шкарик заедно со обоистот Владимир Лазаревски издаде ЦД со дела од современи балкански композитори. Во 2012 година Шкарик заедно со тенорот Михајло Арсенски издаде ЦД со ремек-дела за тенор и пијано од Шуман, Форе, Дебиси, Прокопиев, Скаловски и Зографски.

Од 2012 година Шкарик е редовен професор по пијано и методика на наставата по пијано на Факултетот за музичка уметност во Штип. Автор е на учебник по пијано за возрастни почетници, книгата „Интерпретациски проблеми на избрани дела за клавишни инструменти од Ј. С. Бах“ и има објавено повеќе трудови.

ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ ДЕЛА ЗА КЛАВИШНИ ИНСТРУМЕНТИ ОД Ј. С. БАХ



Милица Шкарик

ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ ДЕЛА ЗА КЛАВИШНИ ИНСТРУМЕНТИ ОД Ј. С. БАХ

Клавирски тетратки за Ана Магдалена
и Вилхелм Фридеман Бах,
мали прелудиуми,
двогласни инвенции
и тригласни синфонии

Скопје, 2013

Милица Шкарик:

**ИНТЕРПРЕТАЦИСКИ ПРОБЛЕМИ НА ИЗБРАНИ ДЕЛА
ЗА КЛАВИШНИ ИНСТРУМЕНТИ ОД Ј. С. БАХ**

Издавач:

Музички издавачки центар - МИЦ

Рецензенти:

Проф. м-р Тодор Светиев, пијанист

Проф. д-р Стефанија Лешкова - Зеленковска, музиколог

Проф. д-р Ана Гацева, пијанист

Подготовка за печат:

Спринт Студио

Компјутерска нотографија:

Марко Коловски

Лектор:

Мирјана Цветковска

Печат:

РИ ГРАФИКА



Благодарност до Министерството за култура за финансиската помош
околу издавањето на книгата

CIP - Каталогизација во публикација

Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

781.68:786.2/.61 Бах, Ј.С.

ШКАРИЌ, Милица

Интерпретациски проблеми на избрани дела за клавишни инструменти од
Ј. С. Бах: Клавирски тетратки за Ана Магдалена и Вилхелм Фридеман Бах, мали
прелудиуми, двогласни инвенции и тригласни синфонии / Милица Шкарик. -
Скопје: Музички издавачки центар - МИЦ,

2013. - 136 стр.: ноти; 24 см

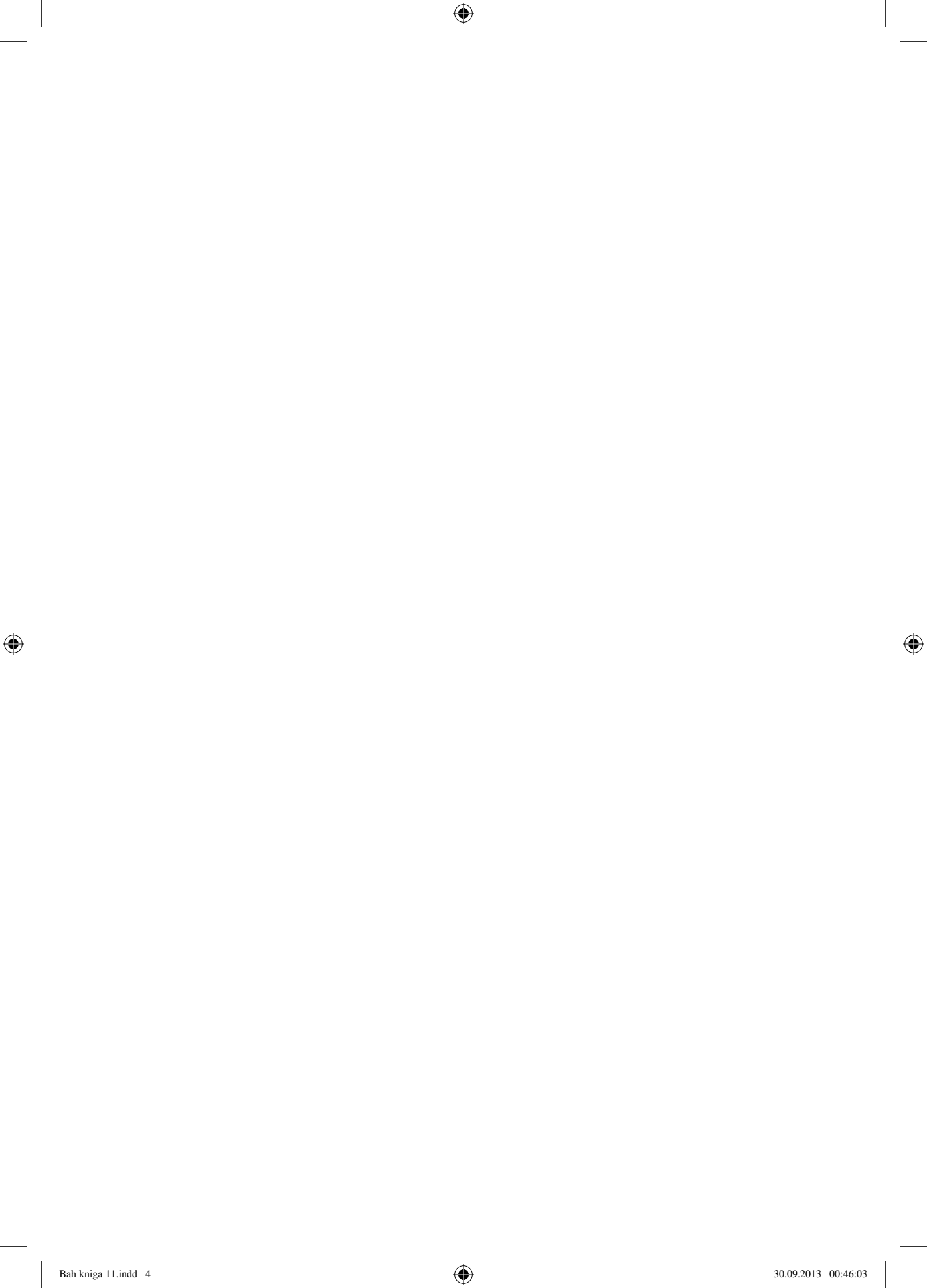
Библиографија: стр. 127-128. - Содржи и: Прилог и Индекс

ISBN 978-608-65218-5-1

а) Бах, Јохан Себастијан (1685-1750) - Музика за клавишни инструменти -
Интерпретациски проблеми

COBISS.MK-ID 94433034

*На мојој професор Евгениј Корољов,
кој ми ја откри висинската уметност на Баховата изведба.*



СОДРЖИНА

| | |
|--|----|
| Предговор | 1 |
| I <i>Ј. С. Бах и времето во кое живеел</i> | 3 |
| Потекло и живот на Јохан Себастијан Бах (1685-1750) | 5 |
| Образование и професија на изведувач на клавишни инструменти во времето на Ј. С. Бах | 7 |
| Жичени инструменти со клавиши | 9 |
| - Чембало, Спинет и вирџинал, Лаута-чембало, Чембало d'amour | 10 |
| - Клавикорд, Пијанофорте | 11 |
| - Оставина на инструменти на Ј. С. Бах по неговата смрт | 12 |
| Ј. С. Бах како музички педагог | 13 |
| Телесна, рачна и прстна позиција при свирењето на Ј. С. Бах | 15 |
| II <i>Основни проблеми на интерпретација на клавирските дела од Ј. С. Бах</i> | 17 |
| Артикулација | 19 |
| Орнаментика | 27 |
| Динамика | 43 |
| Темпо | 45 |
| Прсторед | 52 |
| Пристап на работа врз полифонија | 54 |
| III <i>Анализа на избрани клавирски композиции од Ј. С. Бах</i> | 57 |
| Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах | 59 |
| - Менует | 59 |
| - Полонеза | 67 |
| - Марш | 70 |
| - Мизета | 74 |
| Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах | 76 |
| Мали прелудиуми | 77 |
| - Прелудиум BWV 924 | 77 |
| - Прелудиум BWV 999 | 81 |
| - Прелудиум BWV 939 | 88 |
| - Прелудиум BWV 941 | 91 |
| - Прелудиум BWV 942 | 94 |

| | |
|---|-----|
| Двогласни инвенции и тригласни симфонији. | 97 |
| - Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774 | 99 |
| - Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780 | 104 |
| - Тригласна симфонија бр. 3 BWV 789 | 109 |
| Проблематика на користење различни изданија | 115 |
| IV Прилог | 121 |
| V Користена литература | 125 |
| VI Индекс | 129 |

ПРЕДГОВОР

Оваа книга е резултат на повеќегодишен труд кој започна во 1996 година кога станав студент во класата по пијано на проф. Евгениј Корољов на Факултетот за музичка уметност во Хамбург, Германија. За време на овие студии имав можност длабоко да проникнам во сложеноста на изведбата на Баховата клавирска музика од нејзиниот оригинален текст (герм. Urtext). Додека на часовите со проф. Корољов ја совладував уметноста на свирење кантабиле на Баховата полифонија, факултетската библиотека ми овозможуваше пристап до најважната специјализирана литература за Баховата изведба.

По завршувањето на мојот престој во Хамбург, мојата надградба продолжи во 2004 година, кога заминав на едногодишен престој на Факултетот за музичка уметност во Ен Арбор (Мичиген), САД. Во текот на годината слушав часови за изведба на чембало и пијанофорте и континуирано ја следев најновата специјализирана литература за Бах.

Со секое мое враќање и професионален ангажман како професор по пијано во мојата земја, ме вознемируваше фактот дека и покрај толку многу сознанија за Баховата изведба, во Македонија сè уште во наставата по пијано се употребуваат застарени изданија на Баховата клавирска музика како тие од Б. Муцелини, К. Черни, Ф. Бузони и др. Овие изданија не се добро оценети од врвните познавачи на Баховата изведба. Тие препорачуваат Баховата музика да се изведува исклучиво од оригиналниот текст (Urtext) напишан од Бах. Но, професорите по пијано во музичките училишта во Македонија, се жалат дека изданијата со оригинален текст тешко се употребуваат во наставата, бидејќи содржат мал број музички ознаки. Во оригиналниот текст напишан од Бах, освен нотите, многу ретко има ознаки за артикулација, динамика, темпо и прсторед. Изведувачот треба сам да одлучи како ќе ги изведе. Поради ова, професорите по пијано се решаваат да ги употребуваат постојните изданија кои содржат ознаки за артикулација, динамика, темпо и прсторед, иако во повеќе од нив овие ознаки се оценети како погрешни од врвните познавачи на Баховата изведба.

Оваа книга настана со цел да помогне во надминувањето на основните проблеми на интерпретација кои се појавуваат при изведба на Баховата клавирска музика од нејзиниот оригинален текст и тоа на композициите кои се меѓу најизучуваните во првите години од образованието по пијано.

Книгата се состои од три главни дела. Во првиот дел се претставени Ј. С. Бах, музичкото образование, професија и жичените инструменти со клавиши во времето во кое живеел. Во вториот дел се опфатени основните проблеми на интерпретација кои се појавуваат при изведба на клавирските

дела од Ј. С. Бах. Детаљно се разгледани артикулацијата, орнаментиката, динамиката, темпото, прсторедот и работата врз полифонија во Баховата клавирска музика. Во третиот дел главен акцент е ставен врз начинот на употреба на оригиналниот текст (Urtext) на избрани Бахови композиции од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“, „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“, мали прелудиуми, двогласни инвенции и тригласни синфонији. По детаљната музичка анализа на секоја избрана композиција е претставен нејзиниот оригинален текст од Бах, а потоа обработена верзија со знаци за темпо, динамика, артикулација, прсторед и протолкувана орнаментика, која може да се употребува во наставата по пијано.

Се надевам дека оваа книга ќе им користи на сите заинтересирани професори по пијано и на идните пијанисти.

М. Ш.



Ј. С. Бах и времѣно во кое живеел



ПОТЕКЛО И ЖИВОТ НА ЈОХАН СЕБАСТИЈАН БАХ (1685-1750)

Најстарите сознанија за потеклото на семејството Бах ги наведува самиот Јохан Себастијан Бах во својата семејна хроника. Како најстар познат предок тој го наведува Фајт Бах, кој дошол од Унгарија и се населил во областа Тиринген во централна Германија. Не се познати точните години на неговото раѓање и на неговото пристигнување во Германија, но затоа се знае дека починал во 1619 година. Ј. С. Бах наведува дека Фајт Бах бил пекар, кој во своето слободно време со задоволство музицирал на цистра. Неговите синови Јоханес и Каспар станале професионални музичари, а подоцна и нивните синови.

Со текот на времето семејството се зголемило и се распрснало на многу места. За да одржат редовен контакт едни со други, членовите на ова големо семејство се собирале еднаш во годината на одбрано место. На овие средби тие се дружеле и музицирале заедно.

Дедото на Ј. С. Бах, Кристоф Бах, бил син на Каспар Бах, односно внук на Фајт Бах. Таткото на Бах, Јохан Амброзиус, првин живеел во Ерфурт, а потоа во 1671 година се преселил во Ајзенах, каде што се вработил како музичар. Тој имал брат близнак, кој, исто така, бил музичар.

Јохан Амброзиус се венчал со Марија Елизабет Лемерхирт во 1668 година. Од овој брак во март 1685 година во Ајзенах се родил Јохан Себастијан Бах како осмо и последно дете.

За жал, во 1694 година умрела мајката на Ј. С. Бах, а една година подоцна умрел и неговиот татко. Бах, на возраст од околу 10 години, останал сирак. Тој продолжил да живее со семејството на неговиот најстар брат, Јохан Кристоф, кој работел како оргулист во Ордурф. Бах продолжил таму да учи во локалната гимназија, додека музичките знаења ги добивал од својот најстар брат.

Во 1700 година Бах со својот убав сопран глас се запишал во училиштето на манастирот „Св. Михаел“ во Линебург. Тука тој имал можност да се запознае со голем број германски црковни композиции, како и со некои од делата на Лили, Купрен и де Грињи. Понекогаш Бах патувал и до Хамбург, за да го слуша познатиот оргулист Јохан Адам Рајнкен.

Во 1703 година Бах го завршил своето образование во Линебург и добил работно место во Вајмар, во дворската капела на херцегот Јохан Ернст. Тука тој се задржал само неколку месеци и потоа се преселил во Арнштат, каде што добил место како оргулист. Во Арнштат Бах го усавршил свирењето на оргули. Во октомври 1705 година добил четиринеделен одмор, за да го слуша во Либек мајсторот на оргули Дитрих Букстехуде.

Во Арнштат Бах се вратил дури во февруари 1706 година. Не може со сигурност да се утврди дали тој во Либек само го слушал Букстехуде или истовремено земал часови од него. Во секој случај, ова големо задржување надвор од Арнштат, без никакво навремено оправдување, лошо влијаело врз неговото работно место. Една година подоцна, Бах го напуштил Арнштат и се преселил во Милхаузен, каде што се вработил како оргулист. Истата година се оженил со Марија Барбара. Поради лошите услови за работа, Бах во 1708 година го напуштил работното место и заминал во Вајмар, каде што се вработил како оргулист и камерен музичар кај херцегот Вилхелм Ернст.

Конечно Бах нашол подобри услови за работа. Тој бил задоволен од херцегот, кој многу ја сакал музиката и поседувал одлично образование. Во Вајмар, Бах се запознал со современата италијанска инструментална музика, како онаа на Вивалди и неа ја употребил за свои композиции во вид на транскрипции. Неговата слава како виртуоз на оргули сè повеќе се зголемувала. Тој се усовршил и во компонирањето кантати. Напишал и многу композиции за клавишни инструменти како токати, фантазии, варијации во италијански стил, соната, 16 транскрипции на италијански концерти, концерт за четири чембала и гудачки оркестар (кој е транскрипција на концертот за четири виолини од Вивалди). За жал, успешниот Вајмарски период се завршил скандалозно, поради некои сплетки во врска со новоотвореното работно место за дворски капелмајстор. Бах, разочаран што не го добил ова работно место, сакал што побрзо да замине од Вајмар. Тој бил спречен од тамошните власти и поради давање отпор морал да одлежи еден месец затвор.

Во 1717 година Бах се преселил во Кетен каде што се вработил како дворски капелмајстор кај кнезот Леополд. Тука тој останал шест години. Имал доволно време да компонира и, меѓу другото, да ги напише некои од најважните дела за клавишни инструменти, како што се француските и англиските суити, двогласните инвенции и тригласните симфонии, првата книга од „Добро темпериран клавир“, првата верзија на „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“, а ја започнал и „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“. Среќните денови во Кетен биле прекинати со смртта на неговата жена Марија Барбара во 1720 година.

Година и пол подоцна, за да им ја надомести мајчинската љубов на своите деца, Бах се преженил за Ана Магдалена Вилке. Неговиот втор брак бил многу среќен. Децата на Бах растеле и добро напредувале. Бах, и покрај тоа што бил задоволен од својата работа во Кетен, размислувал да го напушти и да оди во место каде што неговите синови можеле да добијат подобро образование. Така во 1723 година, Бах го добил местото на кантор во Лајпциг и таму се преселил со семејството.

Како кантор во Лајпциг, Бах морал да работи повеќе отколку во Кетен. Тој држел речиси секојдневно часови по пеење и латински во училиштето „Св. Тома“. Во сабота се одвивале пробите и подготовките за кантатите, кои се изведувале во недела. Овие обврски, сепак, му оставале на Бах време за компонирање. Тој во Лајпциг напишал многу ремек-дела за најразлични состави. За инструментите со клавиши ги напишал втората книга на „Добро темперирани клавири“, шест партити, Француска увертира, Италијански концерт, Голдберг варијации, Хроматска фантазија и fuga, четири дуети и многу од концертите за чембало и оркестар.

На 28 јули 1750 година, по две неуспешни операции на очите, Бах починал. Тој останува запаметен како еден од најголемите композитори во историјата на музиката.

ОБРАЗОВАНИЕ И ПРОФЕСИЈА НА ИЗВЕДУВАЧ НА КЛАВИШНИ ИНСТРУМЕНТИ ВО ВРЕМЕТО НА Ј. С. БАХ

Во времето на Ј. С. Бах не постоела разлика меѓу изведувач на чембало, клавијкорд или на оргули. Овие три инструменти се изучувале заедно. Професијата која била поврзана со изведба на инструментите со клавиши, била професијата оргулист. Секој што сакал да стане оргулист, морало да ги изучува чембалото и клавијкордот, а подоцна и пијанофортето.

Професионалното музичко образование во ова време не било во состав на образовна установа туку припаѓало, заедно со градењето инструменти и сликарството, на занаетот со дополнителна ознака *уметност*.

Музичкото образование им било дозволено само на припадниците на машкиот пол. Тоа вообичаено започнувало на возраст меѓу 13-та и 17-та година, а траело од две до четири години. Не е исклучено дека кај Бах ова образование почнало порано, најверојатно во неговата 11-та година, бидејќи тој веќе на возраст од 17 години бил сериозен кандидат за работното место – оргулист во Зангерхаузен.

Ученикот, најчесто живеел во куќата на учителот, при што плаќал за своите животни трошоци и настава. Доколку немал доволно материјални средства за плаќање, а бил многу талентиран, ученикот му помагал на својот учител при рачното копирање ноти (печатењето музички дела во ова време било многу скапо), при наставата со помладите колеги, во црковно - музичките должности, како и во домаќинството. Ученикот за да стане оргулист, изучувал музичка теорија, композиција, диригирање, импровизација и интерпретација на клавишни инструменти.

Изучувањето оргули, поради немањето пристап во секое време до овој инструмент, често се заменуvalo со вежбање на клавијорд. Клавијордот, иако со значително послаб звук, овозможувал слични можности во артикулацијата и динамичкото нијансирање со крешендо и декрешендо. Чембалото, пак, овозможувало развивање на јаки прсти. За ова најдобро сведочи цитатот на Баховиот син, Карл Филип Емануел Бах, од неговиот трактат (Bach, 1753): „Тој што може на добар начин да свири клавијорд, ќе може добро да свири и на чембало, но не и обратно. Значи, клавијордош треба да се уште треба за учење на добра интерпретација, а чембалош за развивање јаки прсти.“

По совладување на техничките проблеми на свирење со рацете, се совладувале техничките проблеми при свирењето со облигатниот ножен педал. На клавијордот му се додавал специјален педал кој личел на оној на оргулите и со тоа се добивал **педал-клавијорд**, кој овозможувал вежбање со нозете.

Симултаното изучување на различните инструменти со клавиши објаснува зошто во тоа време во збирките со композиции за клавишни инструменти едни до други стојат дела за оргули и чембало, односно клавијорд.

За содржината и методиката на професионалното изучување клавишни инструменти, за жал, не постојат многу документи. Во многу случаи изгледа дека почетокот на ова образование не бил секогаш проследен со елементарни информации, како на пример, изучување на нотното писмо, ритмот, свирење со одвоени раце и сл. Се претпоставува дека овие основни информации децата ги добивале при изучување на пеењето во детските хорови, за што постојат многубројни печатени трактати од ова време. Учителот многу често сам ги пишуval композиции за своите ученици. Композициите ги содржеле соодветните музички и технички проблеми кои ученикот требало да ги совлада. Се користеле и композиции од други автори. Прво се започнувало со изучување на полесни форми како мали прелудиуми, менуети, маршови, полесни фантазии и фуги, а потоа се преминувало кон потешки фуги, фантазии, прелудиуми, токати, чакони, суити итн.

Многу веројатно е дека во образованието за оргулист се изучувале и елементарни познавања на свирење виолина или виолончело. Овие познавања биле добредојдени при водење на настапите на разни црковни, дворски или градски инструментални состави.

ЖИЧЕНИ ИНСТРУМЕНТИ СО КЛАВИШИ

Почнувајќи од 15 век на германското говорно подрачје се создала комплексна традиција на градење жичени инструменти со клавиши, која слободно можела да се спореди со холандско-фламанската, француската и италијанската традиција. За жал, од средината на 18 век од германското поднебје постојат малку зачувани жичени инструменти со клавиши во споредба со другите западно-европски земји. Главна причина за ова се долгогодишните војни во тоа време.

Разновидните жичени инструменти со клавиши кои се употребувале во времето на Ј. С. Бах се:

- жичени инструменти со клавиши со плектрон (герм. Kielklaviere) кај кои звукот се произведува на ист начин: нивните жици се откинуваат со плектрон направен од птичји пера или од цврст материјал, како на пример метал или коска. Во нив спаѓаат чембалото, спинетот, вирциналот и лаута-чембалото. Овие инструменти имаат различна надворешна форма;
- клавијорд;
- пијанофорте, и
- инструменти со клавиши со додадени педали (педал клавијорд).

Сите овие инструменти заедно во времето на Ј. С. Бах се нарекувале **клавири** (герм. Klavier), термин кој можел понекогаш да се употреби и за означување на оргули. Поради употребата на ова заедничко име, не може секогаш јасно да се разграничи за кој инструмент со клавиши Бах точно ги напишал неговите композиции.

Покрај овие инструменти, во 18 век не ретко се случувало да се прават **комбинирани инструменти**, како на пример, да се спои камерна оргула со чембало, при што се добивал *клавиорганум*, или да се комбинира чембало со пијанофорте. Интересен е примерот на еден инструмент со две клавијатури направен од ученикот на Бартоломео Кристофори, Џовани Ферини, чија горна клавијатура припаѓала на пијанофорте, додека долната звучела како чембало.

Понатаму во текстот се наведени главните карактеристики на жичените инструменти со клавиши кои се важни за интерпретација на клавијрските дела од Ј. С. Бах.

Чембало

Чембалоџо уште се нарекува на германски Clavicymbel или Kielflügel, на француски clavecin, а на англиски harpsichord. Чембалата може да имаат една, две, па дури и три клавијатури, со помал или поголем опсег и со различен број регистри. На овој инструмент не може да се прави крешендо и декрешендо. Кај чембалото со две клавијатури возможни се поголеми контрасти меѓу *piano* и *forte*, но и тие се доста умерени во споредба со нашите денешни поимања на музичката динамика. Друг недостаток на овој инструмент е неможноста на него да се свири легато.

Звукот на чембалата од средна Германија, во споредба со француските и холандско-фламанските, се разликувал по необичното долго траење на тонот. Ова овозможувало побавно темпо при водење на мелодијата во високите октави на бавните ставови. За жал, ниедно од чембалата споменати во оставината на Ј. С. Бах не е зачувано. Поради ова, не може со сигурност да се знае какви чембала поседувал Бах.

Спинет и вирџинал

Во 18 век не се правела разлика меѓу *спинет* и *вирџинал*. Поради нивната мала големина и ниска цена, овие инструменти најчесто се користеле за домашно музицирање. Кај овие инструменти, исто како кај чембалото, не може да се прават крешендо, декрешендо и легато.

Лаута-чембало

Постоењето на *лаута-чембало* во доцниот 17 и 18 век се сретнува речиси низ цела Европа. Конструкцијата на овој инструмент е обид да се спои звукот на лаутата со изведувачките предности на инструментите со клавиши. Овој инструмент, со својот специфичен звук, освен во композициите наменети за него, можел да се користи и во рамките на басоконтинуото и камерното музицирање. Бах компонирал неколку прекрасни композиции за лаута-чембало.

Чембало d'amour

Чембало d'amour е многу интересен инструмент од времето на Ј. С. Бах, кој денес речиси е сосема непознат. Овој инструмент веројатно само по својата форма личел на чембало, а им припаѓал на групата клавиборди, бидејќи според различни описи, механички бил целосно изграден по принципите на клавибордот. Овој инструмент го конструирал Готфрид Зилберман во 1721 година. На него можеле да се добијат истата звучна моќ и можности на чембалото, споени со нежноста на клавибордот. Се претпоставува дека Бах добро го познавал овој инструмент, бидејќи по неговата смрт во Лајпциг се продавал еден ваков инструмент.

Клавикорд

Клавикордо поседува најтивок и најнежен звук од сите инструменти со клавиши. Само на него може да се влијае врз звукот по притискање на клавишот, со што се добива звук сличен на оној на вибраторот кај гудачките инструменти. Клавикордите во времето на Ј. С. Бах биле различни по својот квалитет. Најчесто клавикордот имал облик на мал сандак, кој можел да се пренесува и да се поставува врз маса. Постојат *врзани* и *слободни* клавикорди, од кои *врзани* се обично помали. Кај *врзани* клавикорд за една жица се врзани повеќе клавиши. Свирањето на него бара посебна дисциплина. Кај *слободни* клавикорд секој клавиш има своја посебна жица. Тој, според *Музичкиот лексикон* од Ј. Г. Валтер (Walther, 1732) постои од 1709 година. Постарите *врзани* клавикорди биле поевтини, но се одликувале со поробуствен тон. Подоцнежните *слободни* клавикорди поседувале нежен и мек тон, со можности за динамички градации, поради што станале посебно омилен инструмент меѓу музичарите. Посебно познати биле клавикордите на Готфрид Зилберман.

Пијанофорте

Инструментот *пијанофорте* е создаден во првата половина на 18 век. Кај него звукот се произведува со помош на чеканчиња, кои се поврзани со клавишите. Со притисок врз клавишот се активира чеканчето, кое потоа удира врз жица и се произведува звук. Овој инструмент претставува еден вид синтеза на клавикорд и чембало, затоа што може да го реализира она кое овие два инструменти истовремено не можат. Тој поседува звучна моќ и можност звукот динамички да се нијансира со постепено засилување и намалување.

До неодамна се претпоставуваше дека првото пијанофорте било направено во 1709 година од Бартоломео Кристофори во Фиренца. Широко е прифатено и верувањето дека Бах не бил сосема задоволен од овој инструмент, па затоа не бил заинтересиран да пишува за него. По усовршувањето на овој инструмент од Готфрид Зилберман, Бах станал поблагонаклонет кон пијанофортето, но сепак и понатаму останува неизвесно дали Бах творел за овој инструмент.

Паул Бадуре-Скода (Badura-Skoda, 1990) овие тврдења засновани врз сведочењата на Јохан Фридрих Агрикола, со издржани аргументи ги става под знак прашање. Според Бадуре-Скода, годината на создавање на пијанофортето врз основа на истражувањата на Марио Фабри, треба да се исправи: „Ние денес знаеме дека Кристофори веќе во 1700 година (или веројатно 1698) ја пронајде механиката со чеканчиња и разви „*Cembalo che fa il piano e il forte*“ (чембало што прави пијано и форте). Со ова гашувањето на

создавање на пијанофорте се поместува за една деценија наназад... Бах најрано како 35 годишен маж можел во 1720 година да се запознае со некои од пијанофортињата на Кристофори или Зилберман. Пијанофорте, во времето на Бах, се нарекувало насекаде чембало. Името „пијанофорте“ во првите три децении на 18 век било сосема непознато. Поради употреба на оштите имина „клавсен“, „чембало“ или „нов вид чембало“ не може секогаш точно да се определат за каков инструмент со клавиши воопшто станува збор.“

Според Бадуре-Скода, возможно е дека Бах во јуни 1733 година во Лајпциг пред публиката изведувал концерт токму на овој инструмент. Ова тој го темели врз изјавата на еден критичар од тоа време кој за концертот во еден лајпцишки весник напишал: „Почетокош зајочна со еден убав концерт... Таму имаше еден нов клависимбел, кој досега никогаш не бил чуен.“ Според Бадуре-Скода, речиси е сигурно дека станува збор за пијанофорте. Тој претпоставува дека подобрувањето на овој инструмент од страна на Кристофори, се случило најдоцна веќе меѓу 1738-1740 година, речиси десет години пред смртта на Бах. Според ова, многу е возможно дека голем дел од Баховите клавирски композиции настанати во Лајпциг се наменети токму за овој инструмент, како на пример, втората книга на „Добро темпериран клавир“, „Уметност на фуга“ и други.

Со оваа нова теза за настанокот на пијанофортето, се отвораат нови можности во Баховата интерпретација, посебно за оние дела за кои се претпоставува дека се наменети токму за овој инструмент.

Оставина на инструменти на Ј. С. Бах по неговата смрт

Интересно е да се наведе кои инструменти по смртта на Ј. С. Бах се наоѓале во неговата оставина. Тие се напишани во *Сертификацијата на оставина од 28 јули 1750 година на починалиот Јохан Себастијан Бах, кантор во училиштето „Св. Тома“ во Лајпциг* (Bach-Dokumente, Bd 2, стр. 492 f и стр. 504):

| | |
|---|-------|
| Клавсен, кој треба да остане во семејството што е можно подолго | 80 -- |
| Клавсен | 50 -- |
| Исто | 50 -- |
| Исто | 50 -- |
| Исто помал | 20 -- |
| Лаута клавир | 30 -- |
| Исто | 30 -- |
| Виолина Штајнер | 8 -- |
| Лоша виолина | 2 -- |
| Исто пиколо | 18 -- |

| | |
|----------------------|-------|
| Виола | 5 -- |
| Исто | 5 -- |
| Исто | 16 -- |
| Мало виолончело..... | 6 -- |
| Виолончело..... | 6 -- |
| Исто | 16 -- |
| Виола да гамба..... | 3 -- |
| Лаута | 21 -- |
| Мал спинет | 3 -- |

Најмладиот син на Бах, Јохан Кристијан, уште додека бил жив татко му, примил од него три клавири со педал. Се претпоставува дека тоа биле два клавијорда и чембало или пијанофорте. Сепак, изненадува што во наследната листа на инструменти никаде не се споменува клавијорд.

Ј. С. БАХ КАКО МУЗИЧКИ ПЕДАГОГ

Ј. С. Бах, освен што во историјата е запазен како генијален композитор и изведувач на клавишни инструменти, се истакнал и како вонсериски музички педагог. Големото искуство кое го насобрал по неговиот тежок уметнички пат, му помогнало да најде решение за разните музичко-технички проблеми со кои се сретнувале неговите ученици. Имено, поради често немање материјални средства, Бах морал многу музички содржини да ги изучи сам како автодидакт. Ова му помогнало да ги избегне шаблоните кои лесно се создаваат доколку се учи само по еден метод. Така тој ја развил целосно својата креативност, барајќи поединечно решение за секој проблем.

Јохан Николаус Форкел (1749-1818), кој ја напишал првата Бахова биографија, објаснил на кој начин Ј. С. Бах ги учел учениците да свират на клавишни инструменти (Forkel, 1802, стр. 38):

„За да научат на прав начин да ги припишваат клавишите, учениците мора со месеци да вежбаат вежби за сите пет прсти на двете раце, при што внимавајќи на јасноста и чистотата на ударот... Но ако некому, после неколку месеци работа, му исчезнеше приението, Бах за него пишуваше мали композиции, кои ги содржеа проблемите кои ученикот требаше да ги совлада. На овој начин тој ги напиша шесте мали прелудии за почетници и петнаесте двогласни инвенции. Тој нив ги пишуваше за време на настава, попирајќи се врз проблемите кои требаше да ги совлада ученикот. Но понајаму, тој овие композиции ги разви во убави, мали уметнички дела полни со израз.“

За убавината која овие мали композиции ја внесувале во вежбањето кај учениците, денес можеме сами да се увериме. Бах напишал многу вакви композиции, чиј најголем број е изложен во „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ и „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“.

Според Форкел, Бах пред да му даде на ученикот да изучува нова композиција, прво му ја свирел цела, за да му даде увид како таа треба да звучи. Преку целосна претстава за делото се забрзувал процесот на учење кај ученикот.

Многу од Баховите ученици станале подоцна ценети музичари. Меѓу нив се вбројуваат:

- **Јохан Гоџлиб Голдберг** (1727-1756), познат како многу добар изведувач на чембало и оргули, но без голем успех во компонирањето. По него, Ј. С. Бах го именувал своето клавирско ремек-дело *Варијации Голдберг*;
- **Јохан Лудвиг Кребс** (1713-1780), познат како одличен оргулист и композитор;
- **Јохан Фридрих Агрикола** (1720-1774), познат повеќе по своите знаења од областа на музичката теорија, отколку како композитор;
- **Вилхелм Фридеман Бах** (1710-1784), најстар син на Бах, кој по својата оригиналност во компонирањето најмногу се доближил до својот татко, но за жал, не оставил голем број композиции;
- **Карл Филиј Емануел Бах** (1714-1788), можеби најславниот Бахов син, познат како композитор, но и по својот трактат *Есеј за висџинската уметност на свирење клавишни инструменти*. Овој трактат извршил големо влијание врз Хајдн, Моцарт и Бетовен;
- **Јохан Кристијоф Фридрих Бах** (1732-1795), најмалку познатиот Бахов син, за кој се мисли дека бил најдобар изведувач на клавишни инструменти меѓу Баховите синови, но не толку добар како композитор;
- **Јохан Кристијан Бах** (1735-1782), најмладиот Бахов син, чијашто музика за клавишни инструменти го навестува Моцарт.

Од сите ученици на Бах, никој не успеал да го надмине неговиот гениј. Но ова не ја намалува педагошката вредност на Бах. Напротив, тој е еден од ретките, кој и по смртта, преку своите композиции продолжува да ги учи другите. Не постои музичар со класично музичко образование, кој не ги проучувал и не ги свирел Баховите дела.

ТЕЛЕСНА, РАЧНА И ПРСТНА ПОЗИЦИЈА ПРИ СВИРЕЊЕТО НА Ј. С. БАХ

Од историски аспект важно е да се наведе каква телесна, рачна и прстна позиција имал Бах додека свирел на клавишни инструменти. Од посебен интерес во врска со Баховото телесно држење се забелешките напишани во Баховата биографија од Ј. Н. Форкел. Овие белешки се настанати како резултат на консултации со двајцата најстари синови на Бах. Во нив Форкел го пишува следново (Forkel, 1802, стр. 12-13):

„Според Баховиот начин на држење на раката врз клавијатурата, прстите треба да се заокружени така што нивните врвови треба да бидат намесени во права линија. Прстите треба прецизно и брзо да се водат кон соседните клавиши, за секој од нив да виси на време над клавишот на кој треба да свират, а не да се поместува во последен момент. Со оваа положба на раката се овозможува следново:

1. *Ниту еден прст нема да го удри клавишот врз којшто треба да свират, туку ќе го дојде со осознаено чувствено на внатрешна сила и владеење врз движењето.*
2. *Силата на притисокот врз клавишите мора да биде со рамномерна јачина. Прстот не треба да се дигне нагло нагоре, туку да се донесе со постепено лизгање наназад на неговиот врв од предниот дел на клавишот кон внатрешниот дел на раката...*

„Предностите на следниве држења на раката и ударот се многустранни, не само кај клavicордот, туку и кај пијанофортеото и оргулата. Ќе ги наведем само најглавните:

1. *Свишканото држење на прстите го прави нивното движење полесно. Во овој случај не можат да настанат удирањето и несмасноста...*
2. *Вовлекувањето на прстите кон себе и преку тоа создадениот брз пренос на сила од едниот врз следниот прст, предизвикуваат висок степен на јасност при ударот на посебните тонови, со што секој од нив звучи полно и сјајно како бисер. Слушателите веднаш ги разбираат вака остварените пасажии.*
3. *Преку лизгањето на врвовите на прстите врз клавишите со истата маса на притисок, жлицата едно извесно време вибрира. Тонот е разубавен и продолжен, со што се добива можност да се свират поврзано и кантабиле. Со ова се спречува секое губење на сила преку неоптребен најор и насилно движење.*

Потоа Форкел продолжува (стр.13-14): „Бах свирел со лесни и мали движења на прстите, кои едвај се забележувале. Само предните мали зглобови на прстите му биле во движење, додека раката и во најтешките месеци ја задржувала својата заокружена форма. Прстите се подигнувале многу малку од клавишите, едвај при свирење на трилериите, а кога едниот требало да свира, другиот останувал мирен. Ушите помалку се движеле другите делови од телото.“

Форкел нагласува и дека во Баховото свирење средните гласови никогаш немале само улога на придружба, туку биле активно водени. Бах усовршил нов прсторед, со редовна употреба на палецот, посебно во тоналитетите со повеќе предзнаци. Новиот прсторед на Бах му овозможил голема сигурност во свирењето. Според Форкел, тој никогаш не згрешил тон.



***Основни проблеми на
интерпретација на
клавирските дела од Ј. С. Бах***



При изведовање на клавирската музика од Ј. С. Бах од оригиналниот шекс (герм. *Urtext*) се појавуваат повеќе проблеми на интерпретација. Во оригиналниот шекс напишан од Бах, освен нотите, многу ретко има ознаки за артикулација, динамика, темпо и прсторед. Изведувачот треба сам да одлучи како ќе ги изведе. Орнаментиката е застапена со знаци во Баховите клавирски дела, но истиот знак често може да се изведе на различни начини. За што поавтентична Бахова изведба, изведувачот треба да поседува големи музички знаења. Поради ова, во вториот дел од книгата детално се разгледани неколку основни проблеми на интерпретација на Баховата клавирска музика, со цел да се дадат можни решенија за нивно надминување.

Основните проблеми при интерпретација на Баховата клавирска музика се однесуваат на нејзината:

- артикулација
- орнаментика
- динамика
- темпо
- прсторед
- работата врз полифонија

АРТИКУЛАЦИЈА

Добрата интерпретација на Баховата клавирска музика бара правилна артикулација. Правилната артикулација ја оживува музичката линија и создава мали внатрешни дишења. Неартикулираното и погрешно артикулираното свирење е често присутно при изведбата на музиката на Бах. Тоа најмногу се должи на сè уште присутната употреба на застарени изданија на Баховата клавирска музика како тие од Черни, Бузони, Муџелини и други, кои според специјалистите на оваа проблематика, содржат големи грешки, посебно во напишаната артикулација.

За пронаоѓање на правилната Бахова артикулација, поточно пронаоѓање на повеќе можности, потребно е да се проучат местата во неговите клавирски, камерни и оркестарски дела, во кои Бах ја обележал. За среќа, вакви примери има доволно. Преку нив може да се донесат заклучоци, кои можат да важат за местата кои се без ознаки од Бах.

Неопходно е и читање текстови од релевантни познавачи на оваа тема, како книгата *Интерпретација на Баховите клавирски дела* од Ервин Бодки (Bodky, 1960), во која оваа проблематика е многу добро обработена. Неговата забелешка дека кај Бах, предтакт од една нота никогаш не се поврзува со лак со следната нота, решава многу проблеми. Други важни дела за оваа проблематика се *Принципи на изведување на старата музика* од Ханс Петер Шмиц (Schmitz, 1950), *Студија за специфичните артикулацијата во делата за оргули и клавир од Ј. С. Бах* од Јозеф Рајнериус Фухс (Fuchs, 1985) кое е најобемното дело досега за оваа тема и *Бахова интерпретација, клавирските дела на Ј. С. Бах* од Паул Бадура-Скода (Badura-Skoda, 1990).

Основни правила за артикулација при интерпретација на Баховата клавирска музика

Постојат неколку основни правила за артикулација кои треба да се почитуваат при интерпретација на Баховата клавирска музика. Тие се донесени врз основа на артикулациите напишани од Бах и студиите кои ја третираат оваа проблематика. Овие правила се наведени во текстот подолу:

- **Артикулацијата во музиката на Бах се прави со поврзување на 2, 3, 4 или повеќе ноти, најчесто осмини или шеснаестини, во различни комбинации.** Лаковите на артикулациите напишани од Бах ретко се подолги од еден такт, каков што е примерот со малиот *Прелудиум* BWV 926, каде што во тактовите 9-10 и 13-14 Бах напишал лак долг еден и пол такт:

Мал Прелудиум BWV 926

Такт 9-10



Такт 13-14



- **Карактеристичните интервалски движења во секунди, кои се повторуваат едно по друго, се свират со поврзување на две ноти под еден лак.** Во клавирските композиции тие се изведуваат на следниов начин: на првата нота од лакот рачниот зглоб се спушта надолу, додека втората нота се свири пократко со качување на зглобот нагоре.

Англиска суиџа бр.1 BWV 806, Буре 1 со артикулација напишана од Ј. С. Бах

Такт 17-19



Овие движења, понекогаш во одредени композиции имаат карактер на „воздишки“ (герм. Seufzer), како што е покажано во наведените Пример а) и Пример б).

Пример а)

Варијации Голдберг BWV 988, варијација бр. 15 со артикулација напишана од Ј. С. Бах

Такт 1

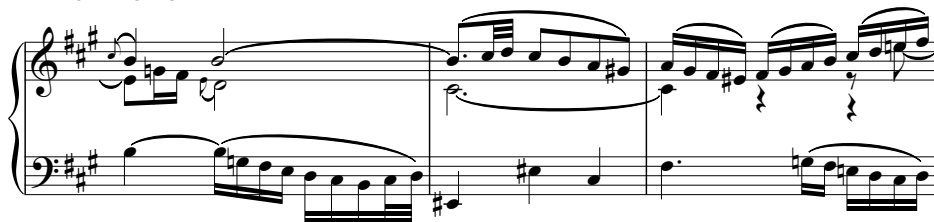


Пример б)
Фуга бр. 24 BWV 869, Добро шетeриран клавир I со артикулација напишана
од Ј. С. Бах
Такт 1-2



- Движењето на соседните тонови еден по друг, најчесто се свират легато. Ова може да се примени и кај мелодиското движење во терци. Доколку цел еден такт е составен од соседни тонови, во него можат да се направат помали групирања.

Англиска суиџа бр. 1 BWV 806, Сарабанда со артикулација напишана од Ј. С. Бах
Такт 16-18



- Често мелодиското движење во интервали поголеми од терци и пред сè, скоковите се свират одвоено.

Варијации Голдберг BWV 988, варијација бр. 13 со артикулација напишана од
Ј. С. Бах

Такт 23



Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780 со артикулација напишана од Ј. С. Бах

Такт 17



Двогласна инвенција бр. 12 BWV 783 со артикулација напишана од Ј. С. Бах
Такт 19-20



- Поврзувањето на нотите, како и одвојувањето на нотните групи едни од други, може да произлезе и од следење на линијата на нотниот текст. Линиите кои нотите сами ги формираат покажуваат каде може да се стави легато во артикулацијата.

Француска суита бр. 6 BWV 817, Куранџа
Такт 20



- Дисонанците и нивните разрешувања се поврзуваат. Ова правило не важи за синкопираните места.
- Октавните скокови речиси никогаш не се свират легато.

Мизеџа бр. 22 BWV Anh. 126 од „Клавирска шетрајка за Ана Магдалена Бах“
Такт 1-2



- „Движечките“, најчесто осмински басови во левата рака во мирно движечките ставови, се свират портато или нон-легато. Изведувањето не треба да премине во стакато.

Прелудиум бр. 24 BWV 869 од Добро темперираниот клавир I

Такт 1-2



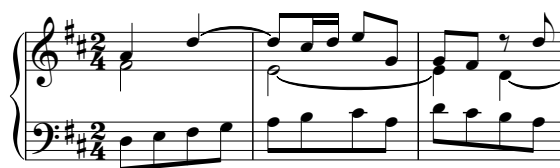
Партијата бр. 2 BWV 826, Андантие од Синфонија

Такт 8-9



Мал Прелудиум BWV 936

Такт 1-3



- Често во „енергичните“ ставови, посебно кај скоковите, се свират **стакато**. Стакатото кај Бах никогаш не е остро како што е тоа понекогаш на Моцарт. Ова произлегува од звукот на чембалото, кој и кога е кратко отсвилен, не исчезнува веднаш, за разлика од тој на пијанофортето. Артикулацијата во следниот пример е додадена од М. Шкарик.

Мал Прелудиум BWV 942

Такт 1-2



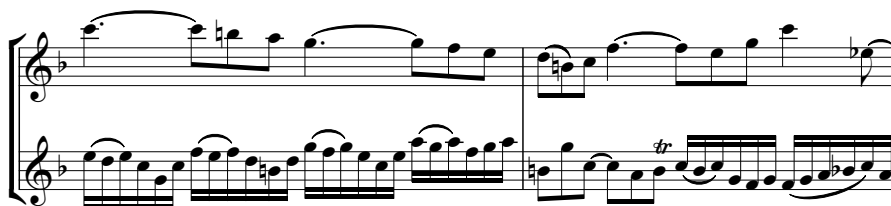
- Некои од наведените правила може да се спојат заедно, со што настанува **мешана артикулација**. Бах самиот пишува мешана артикулација во делницата за обоа од аријата *Hochgelobter Gottessohn* од кантатата BWV 6 *Bleib bei uns, denn es will Abend werden*:

Такт 1-16



Друг интересен пример на мешана артикулација напишана од Бах, се сретнува во бавниот став од концертот за две виолини BWV 1043:

Такт 3-4



Оваа артикулација која е типична за виолината, може да се примени кај сите слични места во делата на Бах, како на пример, темата од малиот *Прелудиум* BWV 935:

Такт 1-3



- **Знакот ♪ означува маркато.** Во следниот пример овој знак е напишан од Бах:

Полонеза бр. 10 BWV Anh. 119 од „Клавирска штејрајка за Ана Магдалена Бах“
Такт 11-13



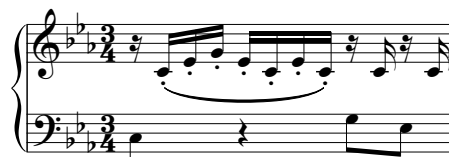
- **Бавните или умерени, мирни ставови во кои преовладува кантабиле, кај Бах се свират легато.**

Француска суиџа бр. 2 BWV 813, Алеманда
Такт 1-2



- **Целосно нон-легато изведување на Баховата клавирска музика е можно само на места со токато виртуозен карактер, како и на места кои личат на музички делови, оригинално изведувани со стакато на блок флејта или на лаута.** На пример, малиот Прелудиум BWV 999 напишан за лаута, Бадуре-Скода препорачува да се изведува со прстено стакато на модерното пијано, за да се долови подобро звукот на лаутата. Артикулацијата во следниот пример е додадена според препораките на Бадуре-Скода.

Мал Прелудиум BWV 999
Такт 1



Некои од претходно наведените артикулации се засновуваат и врз прсторедот кој Бах го напишал во првата композиција *Applicatio* од „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“. Овој прсторед кој денес повеќе не се употребува, на сосема спонтан начин ги прави некои од Баховите артикулации.

Applicatio BWV 994



Друга композиција во која Бах целосно го напишал прсторедот е малиот *Прелудиум* BWV 930. Прсторедот укажува на целосно почитување на правилото, според кое мирните ставови, односно композиции, во кои преовладува кантабиле се свират легато. Овој прсторед овозможува целосно свирење легато и како таков изгледа многу модерно, бидејќи е пијанистички напишан.

Во поглавјето посветено на двогласните инвенции се обработени инвенциите бр. 3 BWV 774 и бр. 9 BWV 780, во кои Бах целосно ја напишал артикулацијата.

ОРНАМЕНТИКА

Правилното толкување на орнаментите и нивната слободна употреба со импровизација, спаѓаат во еден од најкомплексните проблеми на Баховата интерпретација. Корените на овој проблем се наоѓаат во забравот на барокната традиција на орнаментирање. Денес, по повеќе од два и пол века, многу е тешко да се реконструира духот и стилот на едно одамна изминато време, од кое немаме звучни записи и во кое музичката традиција во голем дел се пренесувала усно, преку живо музицирање, орнаментирање и импровизација.

За што поуспешно толкување на Баховата орнаментика неопходно е читање на специјализирана литература за оваа проблематика. Карл Филип Емануел Бах речиси целиот прв дел од неговиот трактат *Есеј за висшата уметност на свирење клавишни инструменти* го посветува на орнаментиката. Друго дело во кое многу обемно е претставена орнаментиката на барокот и пост-барокот, со посебен осврт кон орнаментиката на Ј. С. Бах, е тоа на Фредерик Нојман (Neumann, 1978). Ова дело се вбројува меѓу најважните досега. Баховата орнаментика која се појавува во неговите клавирски дела е одлично обработена во книгата на Паул Бадура-Скода (Badura-Skoda, 1990, стр. 238-473).

Во клавирските дела на Бах се сретнуваат голем број најразлични орнаменти со француски, италијански и германски знаци. Според О'Донел (O'Donnell, 1974) и Бадура-Скода, орнаментите во делата од младиот Бах се повеќе под влијание на италијанската и германската традиција, додека тие од подоцнежните години ја прифаќаат и француската.

Преглед на сите орнаменти во Баховите клавирски дела направил Ханс Клоц (Klotz, 1984) во книгата за орнаментиката во делата за клавир и оргули од Бах. Подолу тие се наведени во целост:

1. Трилер, краток трилер, пралтрилер

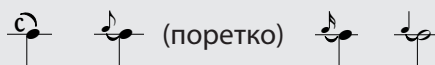


2. Мордент

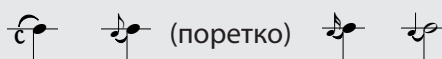


3. Предудар

а) од горе



б) од долу

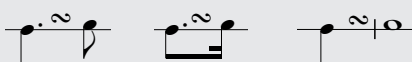


4. Групето

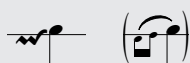
а) над една нота



б) помеѓу две ноти



5. Шлајфер



6. Предудар + трилер



7. Групето + трилер, трилер со почеток од горен соседен тон



8. Предудар + групето + трилер (се сретнува многу ретко)



9. Шлајфер + трилер (= трилер со почеток од долен соседен тон)



10. Трилер + мордент



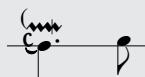
11. Предудар + трилер + мордент



12. Групето + трилер + мордент



13. Предудар + групето + трилер + мордент



14. Предудар + трилер + мордент



15. Предудар + мордент



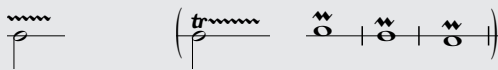
16. Групето + мордент



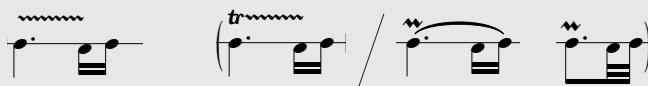
17. Шлајфер + мордент



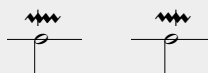
18. Долг трилер



19. Мелодиски долг трилер со завршна фигура

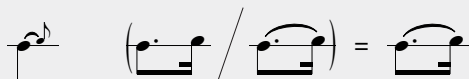


20. Долг мордент



21. Нахшлаг

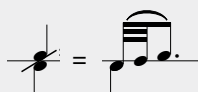
а) кој се движи нагоре



б) кој се спушта надолу



22. Tierce coulée (минувачки предудар), француски орнамент што кај Бах ретко се сретнува



23. Разложен акорд

а) кој се свира од долу нагоре



б) кој се свира од горе надолу



Од раката на Бах се напишани малку толкувања на орнаментите кои ги употребувал. Пример за ова е таблицата *Explication* за толкување орнаменти која се наоѓа во почетокот од „Клавирската тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“ и е наменета за истоимениот син, кој во времето на нејзиното создавање имал девет години.

Таблица *Explication* за толкување орнаменти од „Клавирска шешрајка за Вилхелм Фридеман Бах“

The image displays two systems of musical notation for various ornaments. The first system includes: Trillo, mordant, trillo und mordant, cadence, doppelt cadence, and idem. The second system includes: doppelt cadence u. mordant, idem, accent steigend, accent fallend, accent u. mordant, accent u. trillo, and idem. Each ornament is shown with its corresponding musical notation on a staff, including the notes and the ornament itself.

Оваа таблица, иако е значајна за толкувањето на одреден број орнаменти, сепак, не дава целосен одговор на многу прашања. Во неа не се наведени повеќе важни Бахови орнаменти. Таблицата е наменета за почетници и во неа некои од толкувањата на орнаментите се упростени, односно бројот на нотите е намален. Така, на пример, првиот трилер во неа може да содржи седум наместо пет ноти, а вториот наместо осум може да содржи десет, дванаесет или четиринаесет ноти.

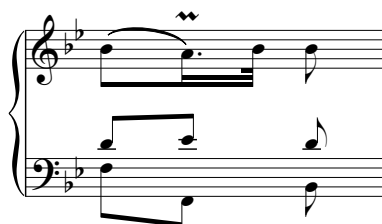
Во времето на Бах, знаците **t**, **tr**, **tr**, **tr**, **tr** сите означувале **трилер**, при што не се обележувале посебно начинот и должината на неговото изведување (Marpurg, 1755). Бадура-Скода, врз основа на детаљна анализа на некои од Бах рачно коригираните изданија на *Clavierübung*, заклучува дека сепак кај Бах знакот **tr** означува најчесто **пралтрилер**, а останатите **t**, **tr**, **tr** долг трилер. Иако терминот пралтрилер за првпат се сретнува во трактатот на К. Ф. Е. Бах, Бадура-Скода врз основа на многубројни аргументи покажува дека овој орнамент е еден од најстарите и дека се употребувал уште пред создавање на неговиот конечен назив. Бадура-Скода аргументирано укажува и на тоа дека кај Бах пралтрилерот најчесто се изведувал со почеток од основниот тон и најчесто содржел три, но понекогаш и повеќе ноти, за разлика од практиката која започнала околу 1930 година и која наметнала изведување на овој орнамент со почеток од горниот соседен тон.

Пралтрилерот, според Бадура-Скода, во Баховата клавирска музика се изведува со почеток од основниот тон во ситуациите наведени подолу:

- Кога на пралтрилерот му претходи горна секунда, при што постои однос на акордски тон, дисонанца (антиципација) и разрешување.

Партијата бр. 1 BWV 825, Прелудиум

Такт 18



Бадура-Скода, врз основа на трактатите од Баховите германски современници, предлага три можни начини на интерпретација на овој пралтрилер:



а) според Марпург, Кванц (Quantz, 1752) и др.;

б) според К. Ф. Е. Бах;

в) според таблицата *Explication*.

Двогласна инвенција бр.1 BWV 772

Такт 1



Изведба



- **Кога пралтрилерот се наоѓа после неподготвен задржичен тон врз нота во ненагласен дел од тактот.** Овие пралтрилери често се наоѓаат на завршната нота од „воздишките“.

Партијата бр. 2 BWV 826, Алеманда

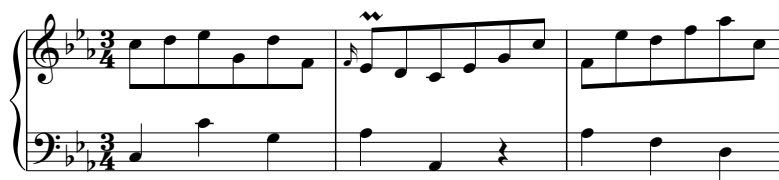
Такт 9-10



- **Кога пред пралтрилерот има краток предудар од горе.**

Мал Прелудиум BWV 934

Такт 1-3



- **Кога пралтрилерот се наоѓа врз нота иста како претходната.**

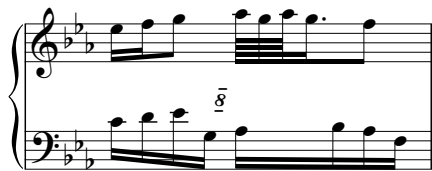
Често на овие места, доколку пралтрилерот се свири со почеток од горниот соседен тон, се создаваат паралелни октави или квинти.

Двогласна инвенција бр. 2 BWV 773

Такт 3, 13, 23, 25



Изведба со која се создаваат паралелни октави:
Такт 3



Изведба која се препорачува:
Такт 3, 13



Двогласна инвенција бр. 15 BWV 786
Такт 14-15



Изведба со која се создаваат паралелни квинти:



Изведба која се препорачува:



- Знакот \approx (герм. **Prallende Doppelschlag**), кога над пралтрилерот има групето, кај Ј. С. Бах се сретнува ретко и се изведува на следниов начин:

Мал Прелудиум BWV 933

Такт 4



Мал Прелудиум BWV 935

Такт 23



- Во Баховите клавирски композиции во француски стил се препорачува пралтрилерот да се изведува со почеток од горниот соседен тон, при што обично содржи четири ноти.

- Знакот \approx на одредени места означува долг трилер, како во следниов случај:

Двогласна инвенција бр. 10 BWV 781

Такт 22-24



За добра изведба на пралтрилерот, Бадура-Скода советува тој да се свира легато. Овој орнамент најчесто се изведува на почеток од траењето на нотата врз која е напишан. Бадура-Скода советува нагласување на средната нота од пралтрилерот, за да се добие брилијантен ефект каков што се препорачувал во трактатите од Баховото време.

Предудар е еден од најчестите орнаменти на 18 век. Тој може да биде долг или краток. Кај Бах и неговите современици најчесто не може да се препознае должината или краткоста на предударот, кој најчесто се забележувал со мала осминка. Должината на предударот се одредува во зависност од музичкиот контекст.

Долгиот предудар, најчесто е дисонантен задржичен тон кој се наоѓа на нагласениот дел од тактот. Кај Бах, тој често е напишан со голема нота. Вообичаено, за долгиот предудар важи правилото дека тој трае половина од нотната вредност на следната нота, кога таа не е подолга од четвртина. Добар пример за ова правило е *Прелудиумот* во Е-дур од втората книга на Добро темпериран клавир, каде што Бах во такт 21 забележал голема осмина, за подоцна на слично место во такт 43 да забележи предудар со мала осминка. Пример:

Прелудиум бр. 9 BWV 878, Добро темпериран клавир II

Такт 21



Такт 43



Кај Бах поретко се сретнува предудар напишан како мала четвртинка (подолги нотни вредности не се сретнуваат). Изведбата на завршниот такт од Полонезата на *Француската суиџа бр.6 BWV 817*, Бадура-Скода ја споредува со завршниот такт на Шопеновата *Полонеза ој. 26 бр. 2*:

Полонеза од Француската суиџа бр. 6 BWV 817

Завршни тактови



Ф. Шопен: Полонеза ој. 26 бр. 2

Завршен такт



Минувачки предудар е француски орнамент кој оригинално се нарекува *Coulé* или *Tierce coulée*. Тој често се употребувал во доцниот барок. Во овој орнамент надолното движење во терци се пополнува со тонот кој се наоѓа помеѓу тоновите кои го донесуваат терцното движење. Кванц (Quantz, 1752) ги нарекува овие тонови „минувачки предудари“ и го дава следниов пример за нивна изведба:



се изведува



Кванц забележува дека нотите од претходниот пример не треба да се измешаат со нотите во кои на секоја втора има точка:



За разлика од Кванц, К. Ф. Е. Бах во својот трактат напомува дека овие кратки минувачки предудари треба да се изведуваат на почетокот од ударот. Бадура-Скода заклучува дека во практичната примена двата начина на изведба речиси и не се разликуваат.

Бадура-Скода упатува и на тоа дека кај Ј. С. Бах може да се употребат двата начина на изведба во зависност од музичкиот контекст. Бадура-Скода укажува на опасноста од непрепознавање на кратките минувачки предудари во однос на нагласените долги предудари поради нивното исто нотирање, при што препорачува нивната изведба да се утврди во однос на музичкиот контекст.

Пример за минувачки предудар се наоѓа во *Двогласната инвенција* бр. 3 BWV 774 во такт 4:

Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774

Такт 4



Следнава изведба не се препорачува поради појава на паралелни кварта, кои се сметале за голема грешка според правилата за композиција на 18 век:



Во автографот од 1720 година на „Клавирска тетратка за В. Ф. Бах“ изведбата на минувачкиот предудар Бах ја напишал со ноти:



Во подоцнежниот рачен ракопис од 1723 година, Бах минувачкиот предудар го забележал со знаци:



Правилната изведба на овој минувачки предудар може да биде:



Кратките предудари се свират и на местата на кои главната нота има особина на задржичен тон како, на пример, кај „воздишките“. Кванц го дава следниов пример, при што забележува дека малата нота се изведува кратко и тоа за времетраење на претходната нота:



се изведува

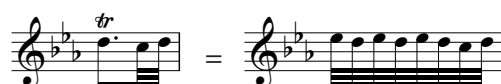
Долгиот трилер кај Бах, посебно во неговите подоцнежни дела, ја следи француската традиција и по правило започнува од горниот соседен тон. Пример:

Двогласна инвенција бр. 2 BWV 773

Такт 1-2



Трилерот во такт 2 се изведува:



Трилерот започнува со главната нота само во исклучителни ситуации, кои сепак не се толку ретки. На следново место Бадура-Скода препорачува трилерот да започне со основниот тон, поради музичкиот контекст во кој се наоѓа:

Фуга бр. 13 BWV 858, Добро темпериран клавир I



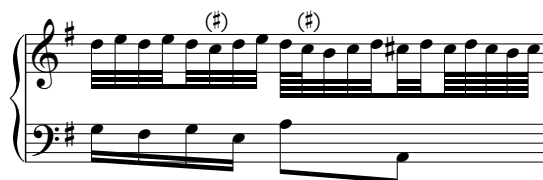
Интересен пример за тоа како Бах можел да ги изведува трилерите е примерот запишан од неговиот ученик Хајнрих Николаус Гербер. Гербер запишал како Бах на часот му го отсвирил тактот 9 од двогласната инвенција BWV 778 со многу слободна и богата орнаментација.


Двогласна инвенција бр. 7 BWV 778

Такт 9 со знаци на орнаментација



Такт 9 како што го извел Бах за време на часот



Трилерот  којшто е опишан како *Doppelt Cadence und Mordant* во таблицата за толкување орнаменти *Explication*, кај Бах се сретнува често како алтернативна варијанта на обичниот трилер.



Двогласна инвенција бр.11 BWV 782

Такт 10



се изведува



Трилерот  се сретнува поретко во однос на претходниот, при што е многу важно да не се измеша со *accent con trillo* , поради нивната графичка сличност. Интересен пример за овие два орнамента е орнаментираниот верзија на тригласната синфонија бр. 5 во Ес-дур.

Синфонија бр. 5 BWV 791


Такт 23-24

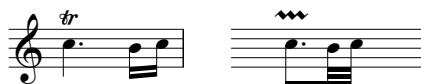


Изведба



Иако најголемиот број трилери во делата на Бах се напишани без завршна фигура (герм. *Nachschlag*), тие најчесто се изведуваат со неа. На местата каде што Бах ја напишал завршната фигура, тоа го направил на три начини:

1. Со знакот  во таблицата за толкување орнаменти *Explication*, во којшто завршната фигура е означена на крајот со цртичка која минува преку косите линии.
2. Со запишување на две ноти веднаш по орнаментот:



3. Со запишување на една нота која служи како антиципација на завршната нота:



Многу често кај нотните примери кои содржат антиципација, не се запишува трилер, но само по себе е разбирливо дека тој треба да се изведе. Во следниве примери трилерот не е напишан во оригиналниот текст од Бах, но од издавачот тој е ставен во заграда:

Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774

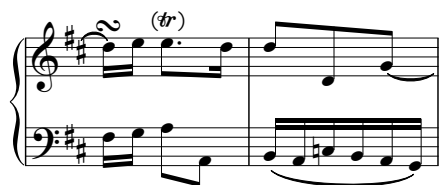
Такт 11-12



Такт 37-38



Такт 53-54



Такт 58-59



Сите овие трилери се изведуваат со почеток од горниот соседен тон.

К. Ф. Е. Бах во својот трактат пишува дека трилерите кои се изведуваат без завршна фигура се обично трилери врз кратки нотни вредности, како што е наведено во б), повеќе трилери кои формираат низа еден по друг, како во в), трилери по кои следуваат повеќе кратки ноти кои го заземаат местото на завршната фигура, како во г) и трилери напишани врз триоли, како во д).



Мордент кај Бах се појавува само во неговите дела за клавишни инструменти и вообичаено се изведува со почеток од главниот тон како што е наведено во неговата таблица *Explication*. Долгиот мордент (кога знакот се наоѓа врз долга нотна вредност) кај Бах се сретнува многу ретко.

Посебна карактеристика за Баховиот мордент е што тој често се наоѓа на почеток од мелодијата.

Полонеза бр. 8a BWV Anh. 117a од „Клавирска ѿеѿраѿка за Ана Магдалена Бах“
Такт 1



Jesu, meine Freude BWV 753 од „Клавирска ѿеѿраѿка за Вилхелм Фригеман Бах“
Такт 1



Мал Прелудиум BWV 933
Такт 1



Многу често мордентот кој се наоѓа врз почетната нота на мелодијата се свира пред главниот удар, што е погрешно. За да се избегне ова погрешно изведување, Бадура-Скода препорачува сите ноти од мордентот да се отсвират со ист интензитет.

Кога мордентот се наоѓа врз почетната нота во басот, посебно во дела со танцов карактер, како и врз кратки нотни вредности, Бадура-Скода препорачува да се изведе брзо, остро и со нагласување на првата нота. Ова овозможува јасна и брилијантна изведба.

Мал Прелудиум BWV 926

Такт 1-3



Според Бадура-Скода, мордентот во лева рака се изведува:



ДИНАМИКА

Во целото свое музичко творештво Бах има обележано само 17 знаци за динамика. Роберт Маршал (Marshall, 1985) составил табела со сите ознаки за динамика кои Бах ги напишал во своите композиции.

Табела 1. Ознаки за динамика напишани од Ј. С. Бах (Marshall, 1985)

| Ознаки | Најрано појавување | |
|--|--------------------|----------|
| | Година | BWV |
| 1 <i>f</i> [forte] | 1707 | 131 |
| 2 <i>forte</i> (for., fort.) | 1713 | 208; 596 |
| 3 <i>m. f.</i> [mezzo forte] | 1736 | 244 |
| 4 <i>mezzo forte</i> [sic] | 1736 | 244 |
| 5 <i>p</i> [piano] | 1707 | 131 |
| 6 <i>p.</i> [pianissimo] | 1721 | 1046 |
| 7 <i>p: pian</i> [più piano] | 1723 | 95 |
| 8 <i>pi p</i> [più piano] | 1715 | 132 |
| 9 <i>pianissimo</i> (pianissimo, pianiss.) | c1707 | 106 |
| 10 <i>piano</i> (pi, pia, pian.) | 1707 | 131 |
| 11 <i>piano piano</i> | 1715 | 165 |
| 12 <i>piu piano</i> (piu p.; piu pian) | 1707 | 131 |
| 13 <i>poco forte</i> | 1713? | 63 |
| 14 (un) <i>poco piano</i> | 1733 | 232 |
| 15 <i>pp.</i> [più piano] | 1707 | 131 |
| 16 <i>p. s.</i> [pianissimo sempre] | 1721 | 1046 |
| 17 <i>sempre piano</i> (piano sempre) | 1713? | 63 |

За толкување на овие динамички ознаки, Маршал упатува на *Музичкиот лексикон* од Ј. Г. Валтер (1684-1748), кој бил Баховов современик. Валтер во неговиот лексикон ја дефинира ознаката *forte* како „силно, интензивно, но природно без форсирање на гласот или инструментот“ и ознаката *piano* како „нежно, при што силата на гласот или инструментот треба така да се приспособи или намали за да се добие ефект на ехо“ (Walther, 1732, стр. 257, 479). Ознаката *pp*, за разлика од поимањата на денешните музичари, во лексиконот на Валтер означува *più piano* а не *pianissimo*. Ова толкување го применувал и Бах. Во лексиконот на Валтер *pianissimo* се забележува со *ppp*.

Според Маршал, ознаките за динамика *f*, *p*, *piano*, *più p*, *pp*, *pianissimo* биле употребени од Бах од самиот почеток на неговата кариера. Очигледно е преовладувањето на потивките динамички ознаки. Бах понатаму не само што продолжил да го употребува екстремно тивкиот дијапазон на динамички ознаки, туку и за пополнување на празнината меѓу *p* и *f* ги употребил знаците *poco piano*, *mezzo forte [sic]*, *poco forte*. Тој никогаш не употребил динамичка ознака погласна од *f*. За зголемување на звучната маса во одредени делови на композицијата, Бах пишувал посложена полифонија и додавал повеќе гласни инструменти. Интересно е што за добивање погласна динамика, Бах се служел со композициони или оркестарски техники, без притоа да стави погласни динамички ознаки како *più forte*, *ff*, *fortissimo*, што не е случај со тивките нијанси на динамика. Сево ова треба да се има предвид при автентичната изведба на Баховите дела.

Клавирските композиции на Бах, речиси не содржат динамички ознаки. Исклучок се ознаките за разликување на регистрите меѓу водечкиот и придружниот дел со наизменични ознаки *piano* и *forte* во оригиналното издание на *Италијанскиот концерт* BWV 971 од 1735 година, како и релативно брзите *forte* и *piano* менувања налик на ехо во *Француската увертура* BWV 831.

Од претходно наведеното е јасно дека Бах го сметал динамичкото означување за неопходно само во композициите за ансамбл. Во соло делата тој му оставал слобода на изведувачот сам да одлучи со која динамика ќе изведува.

При изведување на Баховите клавирски композиции на модерното пијано, освен претходно наведеното, треба постојано да се имаат предвид и динамичките можности на оригиналните инструменти за кои тие се напишани, чембалото и клавикордот.

Кај чембалото не е возможно правење на крешендо и декрешендо. Кај чембалото со две клавијатури е можно исполнување на *f* на едната клавијатура и *p* на другата. Сепак, разликата помеѓу овие две динамики,

за нашите денешни поимања, не е претерано голема. Кај чембалото со две клавијатури, со менување на клавијатурите повеќе се добива промена во бојата на звукот отколку голема промена во динамиката. Кај клавикордот е можно правење на крешендо и декрешендо, но неговиот слаб звук не дозволува динамика поголема од едно слабо *mf*. Од ова може да се заклучи дека на модерното пијано не треба да се изведува со преголеми динамички разлики и градации во звукот, бидејќи тоа не соодветствува на чембалото и клавикордот. Воопшто во 18 век музицирањето било потивко во споредба со денешното, во согласност со инструментите на кои се изведувало.

Денес, кога се располага со погласни инструменти, не треба да се претерува со нивните динамички можности при изведба на дела од барокот. На модерното пијано, исто така, не е добро да се имитира звукот на чембалото, бидејќи ова не доведува до добри резултати.

Динамичките нијансирања кои ни ги дозволува пијаното, треба да се искористат посебно во можноста на правење мали крешенда и декрешенда во музичката линија, кои се можни и на клавикордот. Ова посебно е важно при водењето на убаво легато придружено со **мелодиска динамика**, односно динамика која природно го следи движењето на мелодијата.

Динамиката со која се исполнува едно Бахово дело за инструменти со клавиши треба да се одреди од карактерот на композицијата. Делата со потажен и интимен карактер се свират со потемна звучна боја, во споредба со делата кои имаат весел карактер и бараат посветла звучна боја. При определување на динамиката помага и следењето на сложеноста на полифонијата. Кога полифонијата станува посложена, се добива погласен звук; кога таа се поедноставува, се добива потивок звук. Ова треба динамички да се потпомогне, секако без големи претерувања.

ТЕМПО

Додека определувањата на Баховата артикулација и динамика може да се поткрепат со одредени факти, определувањето на вистинското темпо кај голем број композиции од Бах останува релативно. Ова се должи на непостоењето на метрономски ознаки за темпо од тоа време, поради тоа што метромот сè уште не бил измислен, како и поради непостоењето на звучни записи. Опишувањата на темпата во трактатите од тоа време се многу општи и најчесто се следниве: *живо*, *помалку живо* и сл. Истражувачите на барокот посочуваат и на аргументирани тврдења дека во него се музицирало со побрзи темпа отколку денес (Larsen, 1961).

Кванц (Quantz, 1752) е единствениот Бахов германски современик, кој се обидел да даде прецизни инструкции за темпото. Тој како мерка го земал пулсот на срцето на здрав човек. Но, според Бадура-Скода и Бодки, Кванцовите правила во музичката практика тешко може да се применат. Ова важи и за Баховата музика, поради што тие не се од голема помош. Кванц истакнува и дека на италијанските ознаки треба да им се пристапи со значење на *Affekt*. Во првата половина од 18 век тие не се толкувале само како ознаки за темпо.

Роберт Маршал (Marshall, 1985) составил табела со сите ознаки за темпо кои Бах ги напишал во своите композиции.

Табела 2. Ознаки за темпо напишани од Ј. С. Бах (Marshall, 1985)

| Ознаки | Најрано појавување | | Број на појавувања | | |
|--------------------------|--------------------|--------------|--------------------|-----|-----|
| | Година | BWV | 1 | 2-5 | 25+ |
| 1 Adagio | 1704 | 992 | | | x |
| 2 adagio assai | c1707 | 106 | | x | |
| 3 Adagio mà non tanto | 1721 | 1051 | | | |
| 4 Adagio o vero Largo | Cöthen? | 1061 | x | | |
| 5 Adagissimo | c1704? | 565 | | x | |
| 6 adagiosissimo | 1704 | 992 | | x | |
| 7 Affettuoso | 1708 | 71(libretto) | | x | |
| 8 Allabreve | 1733 | 232 | | x | |
| 9 Allegro | 1705? | 535a | | | x |
| 10 Allegro assai | 1720 | 1005 | | | |
| 11 Allegro e presto | Weimar? | 916 | x | | |
| 12 allegro ma non presto | c1726 | 1039 | x | | |
| 13 Allegro ma non tanto | c1735 | 1027 | | x | |
| 14 Allegro moderato | c1735 | 1027 | | x | |
| 15 Allegro poco | 1704 | 992 | x | | |
| 16 Andante | 1707 | 131 | | | x |
| 17 Andante un poco | c1725 | 1015 | x | | |
| 18 Animose | 1708 | 71(libretto) | x | | |
| 19 cantabile | 1721 | 1050 | | x | |
| 20 con discrezione | c1710 | 912 | x | | |
| 21 dolce | c1727-30 | 527 | | x | |
| 22 Fort gai | c175 | 818a | x | | |
| 23 gay | 1714 | 61 | x | | |
| 24 Grave | c1713-14 | 596 | | | |

| | | | | |
|----|---|-----------|-------|---|
| 25 | Larghetto | 1708 | 71 | x |
| 26 | Largo | 1707 | 131 | x |
| 27 | Largo ma non tanto | Cöthen? | 1043 | x |
| 28 | Lente | 1707 | 131 | x |
| 29 | Lentement | c1738 | 1067 | x |
| 30 | Lento | c1707 | 106 | x |
| 31 | moderato | 1736 | 244 | x |
| 32 | molt'adagio | c1704? | 565 | x |
| 33 | molt'allegro | 1731 | 36 | x |
| 34 | più presto | 1713 | 208 | x |
| 35 | prestissimo | c1704? | 565 | x |
| 36 | Presto | c1706-10? | 911 | x |
| 37 | Spiritoso | 1714 | 21 | x |
| 38 | Tardò | 1707 | 524 | x |
| 39 | Tempo di (Borea, Gavotta, Giga, Minuetta) | Cöthen | 173a | |
| 40 | tres viste | c1730 | 995 | x |
| 41 | un poc'allegro | 1707 | 131 | |
| 42 | un poco Adagio | Cöthen | 1019a | x |
| 43 | vistement | c1725 | 809 | x |
| 44 | molt'adagio | 1707 | 131 | x |
| 45 | Vivace è allegro | 1723 | 24 | x |

Според табелата на Маршал, постојат 45 ознаки за темпо напишани од Бах во неговите дела. Во табелата тие се наведени по азбучен редослед. Маршал ја забележува контрадикторната појава, според нашето современо разбирање, на ознаките *Vivace è allegro* и *Allegro e presto*. Тој заклучува дека тие не се објективни ознаки за темпо, туку треба да бидат разбрани делумно како карактеристики на *Affekt*. Тоа важи и за ознаките *assai*, *un poco* и *ma non*, кои кај Бах имаат субјективно значење како расположенијата и *Affekt*-ите од кои го добиле името. Според ова, може да се заклучи дека е соодветно да се групираат заедно термините *adagio*, *allegro*, *largo* и *presto*, кои денес несомнено означуваат темпа, заедно со термините кои имаат сугестивно значење како *grave*, *affetuoso*, *gay*, *spiritoso*, па дури и *cantabile* и *dolce*.

Од табелата на Маршал може да се утврди преовладување на италијанските термини во однос на француските. Според ова може да се заклучи дека Бах го сметал италијанскиот јазик за стандарден при употреба на музичките термини, додека француските ознаки ги употребувал само кога сакал да го потенцира францускиот карактер на стилот или жанрот.

Врз основа на бројот на појавувања на ознаките за темпо во делата на Бах, Маршал заклучува дека речиси три четвртини од ознаките се појавуваат само пет или помалку пати. Шест ознаки за темпо се појавуваат 25 и повеќепати. Тоа се: *adagio*, *allegro*, *andante*, *largo*, *presto* и *vivace*. Се чини дека овие шест ознаки сочинуваат „цврсти точки“ во скалата на темпови ознаки на Бах, скала која тој рано ја поставил во кариерата и ја задржал. Маршал смета дека за Бах ознаката *allegro* означува *tempo ordinario*. Така на пример, во кантатите *allegro* речиси никогаш не се појавува на почеток на ставот, туку само после секција во различно, обично бавно темпо како *adagio* или *grave*. Почетните ставови на најголемиот дел од инструменталните дела не носат ознаки, освен ако се работи за поинаква ознака од *allegro*. Од друга страна, вторите (брзи) ставови од инструменталните композиции во форма на *sonata da chiesa* обично носат ознака *allegro*, како и финалните ставови на триставните концерти. Во двата случаја, *allegro* секогаш следува по ознака за бавно темпо која се наоѓа во претходниот став и служи за враќање на *tempo ordinario*.

Маршал го анализира и Баховото јазично манипулирање на темповите ознаки. Додека Бах го пренагласува *adagio*, менувајќи го во *adagissimo*, *adagiosissimo*, *adagio assai*, *molt'adagio*, го умерува *largo*, менувајќи го во *larghetto* или *largo ma non tanto*. Во друга крајност Бах го забрзува *presto* во *prestissimo* и избегнува забрзување на темпото со изразот *allegro ma non presto*. Не постојат соодветни квалификации или промени на *vivace* во, на пример, *molto vivace* или *vivacissimo*. Маршал заклучува дека Бах бавниот крај на *tempo continuum*-от обично го обележува со *adagio*, а не со *largo*, и брзиот крај со *presto*, а не со *vivace*.

Маршал, понатаму, ги реди најзастапуваните шест темпови ознаки според нивниот соодветен редослед на зголемување на брзината, имено *adagio* - *largo* - *andante* - *allegro* - *vivace* - *presto*. Со тоа добива сличен редослед на оној во кој Валтер ги дефинира овие поими во неговиот музички лексикон (Walther, 1732).

Дефинициите од Валтеровиот музички лексикон за темповите ознаки *adagio*, *largo*, *andante*, *allegro*, *vivace* и *presto* се следниве:

Adagio: „без брзање, љолека“

Largo: „многу бавно, како љроширување на љаќиољ“

Andante: „свирење на сиље нољи убаво и рамномерно... и некако љобрзо од *adagio*“

Allegro: „рагосно, весело, досља живо или возбуждено; многу чесљо, исљо љаќа, брзо или брзајќи; но љонекогаш и умерено, но рагосно со жив љулс“

Vivace: „живо. *Vivacissimo*, многу живо“

Presto: „брзо“

Во местата на кои симултано (и најверојатно ненамерно) се појавуваат различни ознаки за темпо во делници од исто дело, според Маршал, може да се подразбере дека Бах ознаките ги гледа како синоними.

Најекстремните ознаки за темпо во Баховиот репертоар се наоѓаат во неговите рани дела. *Allegro poco*, *larghetto* и *poco allegro* сите за првпат се појавуваат во делата пред Вајмарскиот период. Кон нив треба да се додаде и ознаката *con discrezione*, ознака која Бах ја употребил само еднаш и тоа во пасаж во клавирската Токата BWV 912. Музичкиот контекст во кој се јавува терминот укажува дека *con discrezione* најверојатно значи *ad libitum*, претпоставка која е поткрепена и со мислењето на Матесон во неговото дело *Совршениот кавелмајстор* (Mattheson, 1739). Од друга страна, пак, Валтер *con discrezione* го дефинира како „*дискрејно, воздржано, нишју пребрзо, нишју пребавно*“. Од наведеното Маршал заклучува дека овој израз на Баховите современници најверојатно им означувал темпо *Moderato*.

Екстремните темпа, независно дали се бавни или брзи, широко се застапени во раните соло композиции за клавишни инструменти пред и од раниот Вајмарски период. Од друга страна, поумерените и попрецизни ознаки за темпо се најмногу застапени во подоцнежните композиции за ансамбл како концертите и камерните дела напишани во Кетен и Лајпциг. Меѓу подоцните ознаки се и термините *dolce* и *cantabile*. Тие се појавуваат само во Баховата инструментална музика. *Dolce* се појавува во делата во 6/8 такт често заедно со изразите *largo* или *adagio*, ако се наоѓа на почеток од ставот. *Cantabile* се употребува како ознака на почеток од ставот или како израз со можно динамичко значење. *Affettuoso* и *grave*, исто како *dolce* и *cantabile*, примарно се карактерни ознаки, кои очигледно во овој случај означуваат темпо.

Овие наведени ознаки за темпо кај Бах сепак се само исклучоци. Најголем број од неговите дела се необележани. Според Бадура-Скода, Бах сметал дека изведувачот требал сам да определи со кое темпо ќе свири врз основа на *ритмичкиот дуктус, изборот и дистрибуцијата на различните ноти во вредности, текстуалната подлога и почетните наслови на композициите*. Овие ориентирни точки за избор на темпо важат и за денешните изведувачи на Баховите клавирски композиции.

За точното темпо на полонезата и маршот, модерниот изведувач не треба воопшто да има проблеми, бидејќи нивното темпо е релативно зачувано со векови. Кај ставовите, кои не содржат текстуални или изразни поими, Бадура-Скода упатува на избирање на темпото според следниве две помошни средства:

1. Видот на такт и нотните вредности;
2. Почетните наслови на ставовите кои може да се подразберат како темпови ознаки и кои се следниве: *увертира, алеманга, куранта, сарабанга, пасџе и жига*.

За поврзаноста помеѓу видот на тактот и брзината, многубројни поединости ни дава Јохан Филип Кирнбергер (1721-1783), кој бил близок до Баховиот круг. Тие се наведени во вториот дел од неговото теоретско дело *Уметноста на совршено комјонирање на музиката* (Kirnberger, 1776) и во трудот *Такт* од неговиот ученик Ј. А. П. Шулц, објавен како дел од *Музичкиот лексикон* во енциклопедијата на Ј. Г. Зулцер (Sulzer, 1771).

Според Кирнбергер, секој вид на такт има свое основно темпо. „Видовите такт со поголеми ноти вредности како алабреве, 3/2 и 6/4 такт, имаат мешко и побавно темпо во однос на ноти со помали ноти вредности како 2/4, 3/4 и 6/8, кои пак се помалку живи во однос на 3/8 и 6/16 такт“ (Kirnberger, 1776, стр. 106). Точното темпо (tempo giusto) може да се модифицира дури и кај танцовите ставови, преку фактурата на ставот. Кирнбергер ги претставува видовите на такт во систем во кој е очигледна распределбата на акцентите (Kirnberger, 1776, II, стр. 117):

„Едноставни рамноделни тактови од две времиња.“

- 1) 2/1 такт или O : го прилира 6/2 такт.
- 2) 2/2 такт или C : - - 6/4 такт.
- 3) 2/4 такт: - - 6/8 такт.
- 4) 2/8 такт: - - 6/16 такт.

Едноставни рамноделни тактови од четири времиња.

- 1) 4/2 такт или O : го прилира 12/4 такт
- 2) 4/4 такт или C : - - 12/8 такт.
- 3) 4/8 такт: - - 12/16 такт.

Едноставни нерамноделни тактови од три времиња.

- 1) 3/1 такт или 3 : го прилира 9/2 такт.
- 2) 3/2 такт: - - 9/4 такт.
- 3) 3/4 такт: - - 9/8 такт.
- 4) 3/8 такт: - - 9/16 такт.
- 5) 3/16 такт: - - 9/32 такт.“

Кирнбергер ги карактеризира видовите такт на следниов начин (Kirnberger, 1776, стр. 118):

Такт 2/2 или алабреве C или Z : „многу мешко и нагласено, но сејак брзо, за да може да се покажат нотните вредности.“

Такт 6/4 „нешто порамномерно“ од алабреве.

Такт 2/4 го има „движењето“ на „алабреве“ но треба полесно да се изведе.

Посебно се интересни следниве забелешки од Кирнбергер дека 12/16 такт има поголема леснотија во изведбата отколку 12/8. „Сџариоџ Бах фугата А ја напишал со причина во 12/8 така, додека другата Б во 12/16 така.“

Пример:

Фуга А



Фуга Б



Според ова, Фугата BWV 873 од ДТК II треба да се свири побрзо отколку Фугата BWV 961 (Бадуре-Скода за Фугата BWV 873 го предлага темпото: ♩ = 132-138, додека за Фугата BWV 961: ♩ = 108).

Бадуре-Скода врз основа на текстот од Шулц, ученикот на Кирнбергер, заклучува дека запишувањето на композицијата со поголеми нотни вредности (на пример, цели и половини ноти) наметнува „потешко“ изведување, во однос на запишувањето со помали нотни вредности кои наметнуваат „поживо“ свирење.

Сепак, според Бадуре-Скода, видовите такт не треба да се преценат. Триполовински такт може во одредени ситуации да биде побрз од тричетвртински такт. Исто така, тактовите ознаки 2, 2, C и C кај Бах често може да се најдат едни под други во хорските или оркестарските партитури. Интересна е информацијата дека композиторите и копирачите, современници на Бах, биле очигледно немарни при употребата на C и C во композициите, за што сведочат цитати од тоа време во кое не се прави разлика помеѓу 2, 2, C и C.

За темпото на разните танци во суитите и партитите од Бах, од голема помош е предговорот напишан од Ф. К. Грипенкерл во изданието Peters на *Клавирските дела од Ј. С. Бах*, том VIII, од 1835 година (види превод во Прилог). Грипенкерл се повикува на усната традиција која му е пренесена од неговиот учител Форкел и Баховиот современик Матесон. Грипенкерл е еден од првите уредници, кој им дал на Баховите дела метрономски ознаки во кои се огледува наследството од 18 век: свежи, на места многу брзи темпа пред сè во алемандите, сарабандите и жигите. Од помош за определување на темпата на танците се и текстовите напишани за нив од Баховите современници: Валтер, Кванц, Бросар (Brossard, 1705), Турк (Türk, 1789) и др.

ПРСТОРЕД

Форкел, Баховиот прв биограф, забележал дека дури и најголемите изведувачи пред Бах не го употребувале палецот, освен на места каде што раката се растегнувала и тоа било неопходно. К. Ф. Е. Бах, во својот трактат го забележал истото тоа: „Мојот починаш иако ми раскажуваше дека кога бил млад слушал големи изведувачи кои го употребувале палецот само кога тоа било неопходно при широко расфегнување на раката. Бидејќи тој живееше во време кога се одвиваше значајна промена во музичкиот вкус, беше принуден да употребува соодветен прсторед во кој се зголеми употребата на палецот... и тоа посебно на местата во сонатите со повеќе предзнаци. Така, палецот, од редко употребуван прст, станал еден од главните прсти...”

К. Ф. Е. Бах и Форкел го препознаваат фактот дека музичкиот стил влијаел врз изборот на прсторед. Зголемувањето на употребата на хроматизмот и комплексноста на музичкиот контрапункт во доцниот барок довеле до честа употреба на тоналитети со повеќе предзнаци. Зголемената употреба на повишувалки и снижувалки донекаде објаснува зошто Бах развил нови начини на користење на прстите на клавишите. К. Ф. Е. Бах во поглавјето за прсторедот од неговиот трактат понатаму продолжува: „Промената на прстите е најважниот елемент на прсторедот. Нашиот прст може да припише само прстите последователни тонови, но прстите два основни начина преку кои можеме да добиеме онолку прсти колку што ни се потребни. Тоа се подметнувањето на палецот и преметувањето на прстите. Бидејќи природата не им овозможила на другите прсти да можат да се подметнуваат, палецот ја искористува својата флексибилност, заедно со неговата крајност да се подметнува на места каде што нема доволно прсти за изведба на пасажот. Претувањето е техника која може да ја користи другите прсти и лесно се изведува кога по долг прст се преметува преку покрајок, вклучувајќи го и палецот, кога нема доволно прсти за изведба на пасажот. Претувањето треба да се вежба сè додека прстите не станат вешти.”

До денешен ден се познати три извори кои содржат оригинален прсторед напишан од Ј. С. Бах. Тоа се:

- *Applicatio* BWV 994 кое се наоѓа во почетокот од „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“;
- *Praeambulum* BWV 930 кој, исто така, се наоѓа во „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“;
- *Прелудиум и фугата* BWV 870а, извор кој е наведен од Квентин Фокнер во неговиот труд за новите сознанија за Баховиот прсторед за клавишни инструменти (Faulkner, 1980). Според Фокнер, овој извор

постои само во печатена копија во изданието бр. 36 на Bach Gesellschaft Ausgabe (стр. 224-5). Издавачот на изданието бр. 36, Ернст Нојман, во 1890 година напишал дека „прстореѓот е оригинален“, но притоа, според Фокнер, оставил место за сомнеж за тоа дали е напишан лично од раката на Бах. Овој извор е секако близок до Бах, но, за жал, ракописот е изгубен и не може прецизно да се утврди неговата автентичност.

Фокнер, понатаму во својот труд наведува уште едно интересно сознание за Баховиот прсторед. Врз основа на детаљна анализа на збирките „Клавирски вежби со Бахов прсторед“ од Филип Кирнбергер (Kirnberger, 1761, 1762, 1763, 1766), Фокнер заклучува дека прсторедот во најголем дел од овие вежби е поблизок до делото и идеите на Баховиот син Карл Филип Емануел Бах, отколку до тие на самиот Ј. С. Бах. Само прсторедот во пиесата со наслов *Allabreve* од Mr. Holland, значајно се разликува во однос на другите пиеси од овие збирки и е многу поблизок до прсторедот од *Applicatio* BWV 994, *Praeambulum* BWV 930 и *Прелудиум и фуга* BWV 870a, што придонесува за докажување на автентичноста на третиот извор.

Врз основа на погоре наведените извори, како и целиот текст наменет за прсторедот од трактот на К. Ф. Е. Бах, може да се сумираат следниве заклучоци за Баховата прсторедна практика:

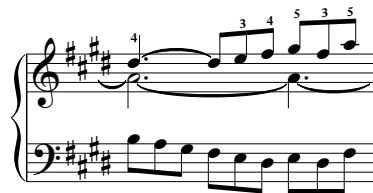
- еднаква употреба на сите прсти, но избегнување на употреба на палецот и петтиот прст врз црни клавиши, освен во контекст кој ја наметнува нивната употреба;
- латерални движења на раката (како на пример, при употреба на прсторедот 3 4 3 4 за свирење нагоре и 3 2 3 2 за свирење надолу во десната рака) со употреба на јаките прсти (првиот, третиот и петтиот прст) на акцентирани места во тактот;
- благо скокање со ист прст врз различни клавиши, посебно пред силното време на тактот;
- употреба на палецот како оска во одредени случаи;
- избегнување на замена на прстот врз ист клавиш, освен кога се сретнува долг педален тон;
- свирење на средните гласови со прсти од двете раце.

Во денешната изведба на Баховите клавирски композиции на модерното пијано се користи претежно современиот прсторед. Но, во овие композиции често има места кои бараат употреба на прсторед типичен за Баховото време, како на пример, претметнување на третиот преку четвртиот или петтиот прст и сл. Ова претежно се сретнува во местата каде што во една рака се водат два гласа, при што палецот е зафатен со држење на долга нота.

Пример:

Синфонија бр. 6 BWV 792

Такт 25



При овие претметнувања на прстите треба да се внимава да не се прекине предвреме звукот и да не се направат непотребни акценти, кои ќе го нарушат водењето на музичката линија.

Изборот на добар прсторед е од голема важност за Баховата изведба, поради тоа што легатото кај Бах се прави исклучиво само со прсти, без употреба на десен педал. Посебно е важен добриот прсторед во делата со тригласна, четиригласна или петгласна полифонија.

ПРИСТАП НА РАБОТА ВРЗ ПОЛИФОНИЈА

Последниот наведен основен проблем на интерпретација, кој се сретнува во Баховите клавирски композиции, е доброто водење на полифонијата. Повеќегласието, односно **двогласието** се јавува веќе во првите Бахови клавирски композиции со кои се сретнува ученикот во основното образование по пијано. Затоа, пред да се почне со изучување на двогласието, од ученикот се бара добро познавање на нотното писмо во виолински и бас клуч, стекната независност во двете раце и почетен развој на музичкиот слух, кој понатаму се усовршува преку интензивна работа на Баховите композиции.

Пред да пристапи кон работа врз полифонијата, ученикот треба да го совлада **доброто водење на една мелодија**. Под водење на мелодија се подразбира точно оценување на нејзиниот карактер (дали е тажна, весела, танцова, со маршов карактер и слично), динамика, артикулација, наоѓање на нејзината кулминациона точка и нејзино правилно завршување. Од голема важност е и одредувањето со кој прсторед ќе се свира мелодијата.

Во ваквиот процес на изучување на мелодијата значајно е активното учество на ученикот. Постепено тој треба да се оспособи сам да ги одредува овие нешта. При изведување на мелодијата од голема важност е ученикот да ја свира со убав тон.

По правилното совладување на водење мелодија може да се премине кон водење на едноставни полифони елементи во вид на **имитација**:



По совладувањето, овие мотиви може да се изучат во **стрето имитација**:

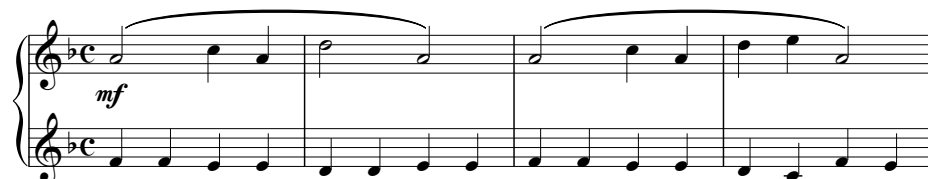


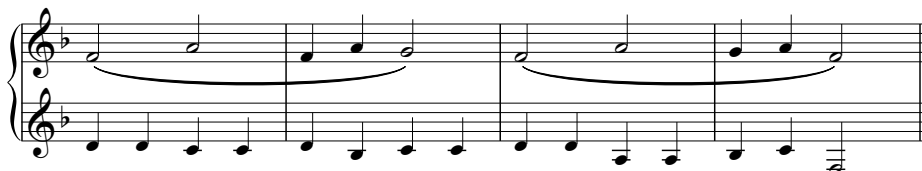
Потоа може да се пристапи кон изучување на едноставни **канони**, при што треба да се внимава на напишаната артикулација:



При изучување на едноставните канони, во почетокот учителот може да помогне со свирење на едниот глас, додека другиот го свира ученикот. Со ова ученикот е во состојба полесно да го контролира гласот што го свира, истовремено слушајќи го другиот без да го изведува. Тоа може да се направи и во друга комбинација: ученикот да го свира истиот глас, а другиот да го пее и обратно. На овој начин се развива внатрешниот слух, кој е многу важен за добро водење на полифонијата.

Од големо значење е и изучувањето пиеси во кои не мора да има едноставна полифонија, но во кои двете раце изведуваат различна артикулација, со различни звучни бои:





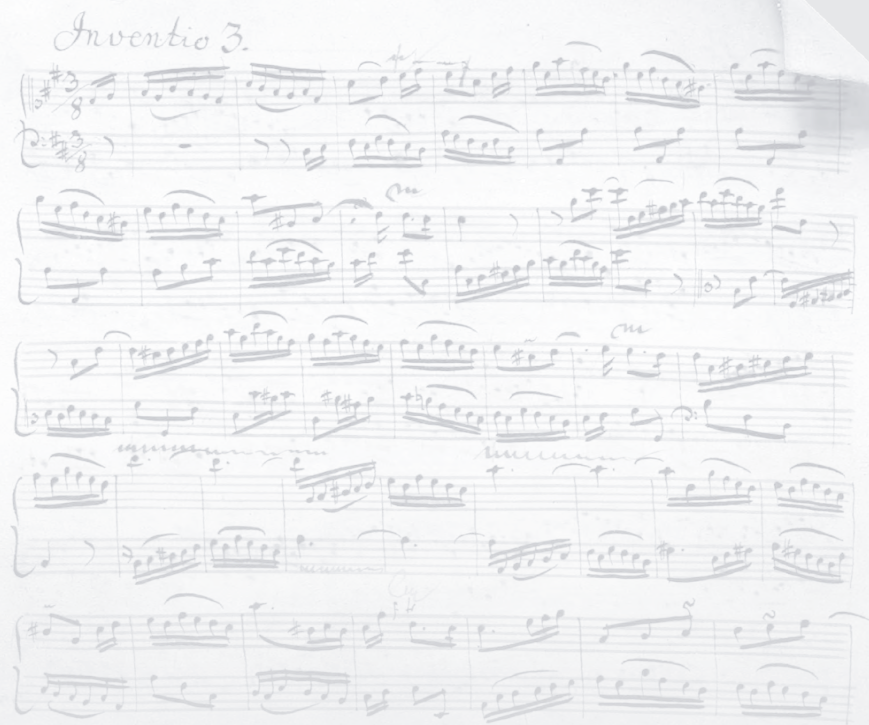
Во оваа пиеса десната рака изведува мелодија со легато. Мелодијата се изведува со убав тон во *mf*. Истовремено левата рака свира едноставна придружба со нон-легато, при што нејзината боја и динамика треба да бидат подискретни во однос на мелодијата во десната рака. Оваа задача на исполнување две различни артикулации истовремено, не е лесна за ученикот, но дава добра подготовка за изведба на некои од најлесните композиции од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“.

По совладувањето на водење два гласа, при изучување на **тригласната полифонија**, треба да се запазат следниве постапки:

- Учење на секој глас одделно со правилна артикулација, динамика и прсторед. Гласот кој се изведува наизменично во двете раце (вториот глас), треба да се изведува со истиот прсторед со кој се свира заедно со преостанатите гласови;
- Откако ќе се совлада секој глас посебно, се учи свирење на два гласа, при што се комбинираат првиот и третиот глас заедно, или вториот и третиот глас заедно, или првиот и вториот глас заедно. За подобро совладување на изведбата на двата гласа се препорачува додека едниот се свира, другиот да се пее. Двата гласа треба да се изведуваат со правилна артикулација, динамика и прсторед;
- Пред да се изведуваат трите гласа заедно, препорачливо е два гласа да се свират, а третиот да се пее. Ова треба да се направи во сите можни комбинации (првиот и третиот глас се свират, а вториот глас се пее; или вториот и третиот глас се свират, а првиот се пее; или првиот и вториот глас се свират, а третиот се пее). Дури откако ќе се совладаат сите комбинации на водење гласови, може да се премине кон свирење на трите гласа заедно. Исто така, за целосно слушање на трите гласа со внатрешен слух, пожелно е тие да се изведуваат „немо“ на капакот од пијаното. Развиениот внатрешен полифонен слух е клучен за добра изведба на полифонијата;
- Во тригласната полифонија, секое појавување на темата треба малку да се истакне. Притоа останатите гласови не треба да се занемарат, туку да се продолжи со нивно активно водење. Тие треба да бидат само малку потивки од темата, но сепак независни со своја боја и артикулација.



***Анализа на избрани клавирски
композиции од Ј. С. Бах***



Во овој дел од книгата се претставени избрани клавирски композиции од Ј. С. Бах преку чие изучување младите пијанисти постепено се воведува во уметноста на полифоната изведба. Избраните композиции се од „Клавирска шетајка за Ана Магдалена Бах“, „Клавирска шетајка за Вилхелм Фридеман Бах“, мали прелудии, двогласни инвенции и тригласни синфонии. Тие содржат одредени музички проблеми неопходни за градуално совладување на добрата изведба на Баховата клавирска музика.

Главен акцент е ставен врз начинот на употреба на оригиналниот текст (Urtext) на застапени композиции. Така, по општо претставување, е направена детална анализа на интерпретација на одбраните композиции. Анализата содржи **текстуален дел** во кој е опишана градбата на композицијата, нејзиниот карактер, темпо и ритам кои ги содржи и начинот на нејзино изучување и **музички дел**, во кој композицијата прво е претставена во нејзиниот оригинален текст (Urtext), а потоа во обработена верзија која содржи можни решенија за нејзините артикулација, динамика, темпо, претход и претходолкувана орнаментика. Обработените верзии на композициите се целосно направени од Милица Шкарик. По деталната анализа, следува поглавје во кое е обработена проблематиката на користење различни изданија на Баховите клавирски композиции.

КЛАВИРСКА ТЕТРАТКА ЗА АНА МАГДАЛЕНА БАХ

„Клавирската тетратка за Ана Магдалена Бах“ е напишана во две верзии. Првата верзија е напишана во 1722 година во Кетен и од неа денес постојат само фрагменти, кои содржат пет суити и неколку помали композиции. Втората верзија е напишана во 1725 година во Лајпциг и како таква ја сочинува крајната верзија, која денес е едно од најпознатите Бахови дела.

Оваа збирка на композиции е посветена на Ана Магдалена Бах, втората жена на Бах, со која тој стапил во брак година и пол по ненадејната смрт на неговата прва жена Марија Барбара. Збирката е напишана со цел да ѝ се овозможи на Ана Магдалена напредување во свирењето клавишни инструменти и пеењето, бидејќи таа била одлична сопранистка.

„Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ содржи комбинација на потешки и полесни дела за клавишни инструменти, еден рецитатив, арии за глас, корали и правила за генерал бас. Застапеноста на повеќе видови композиции претставува одличен пример за широкото музичко образование кое се стекнувало во тоа време. Во тетратката, покрај композиции од Ј. С. Бах, се застапени и композиции од други автори, кои овозможуваат разновидност при изучувањето.

Понатаму во текстот се обработени пет избрани композиции од оваа тетратка, преку кои ученикот по пијано се запознава со малите форми, нивниот стил, историја и карактер.

Менует

Менуеџој е најзастапена форма во „Клавирска тетратка за А. М. Бах“. Овој танц во тетратката не е наменет за танцување, туку се наоѓа во стилизирана форма. Тоа значи дека тој се свира побавно од танцовиот менует. Подолу преку неколку наведени цитати се претставени неговото создавање и историја. Меѓу цитатите се наоѓаат и неколку од Баховите современици, наведени хронолошки.

Бросар (Brossard, 1705, сџр. 45): „**Менуеџ**, или многу весел џанц, џоџекнува од Пуаџу. Би џребало имиџирајќи ги Иџалијанџиџе, да се одбележува во 3/8 или 6/8 џакџи, за да се назначи неговото движење кое секогаш е многу весело и многу брзо, но усџеа да џреовлада обележувањето во 3/4 џакџи. Мелодијаџа на овој џанц вообичаено има две реџризи, од кои секоја се свира дваџаџи. Прваџа има 4 или 8 џакџа, од кои џоследниот џакџи џреба да заврши на доминиџа, или најмалку на медијанџаџа на основниот џоналиџеџи, но никогаш на џоникаџа... Вџораџа реџриза вообичаено содржи 8 џакџа од кои џоследниот завршува на џоникаџа на основниот џоналиџеџи и чија џоследна ноџа е џоловина со џочка.“

Валтјер (Walther, 1732, сџр. 398): „**Менуеџ**, француски џанџ и џанџ џесна, џоџекнува од џровинџијаџа Пуаџу, а називоџ доаџа од малиџе, џодвижни чекори, заџоа џџо теџи значи мал... Мелодијаџа на овој џанџ редовно има две џовџорувања... Менуеџоџ е вообичаено во 3/4 џакџ, додека 3/8 џакџ кај него речиси никогаш не се среџнува...”

Турк (Türk, 1789, сџр. 401): „**Менуеџ** (Minuetto), џознаџ џанџ со благо-роден, шарманџен каракџер во 3/4 џакџ (реџко во 3/8 џакџ), се свири умерено брзо и џријаџно, но без украси. Во некои месџа менуеџиџе, кога не се најџшани за џанџување, се свираџ џребрзо.”

Риман (Riemann, 1967, сџр. 562): „**Менуеџ** (франџ. menuet, од теџи рас - мал чекор), е џанџ чие џоџекло доаџа од еџен народен џанџ од францускаџа џровинџија Пуаџу (Poitou) и кој сџџанува дворски џанџ дури во времеџо на Луј XIV. Се вели дека џрвиоџ менуеџ го џанџувал самиоџ крал и џоа на музикаџа на Жан Баџисџ Лили во 1635 година... Речиси сџџе комџозиџори на 18 век џиџувале менуеџи... Менуеџоџ се сосџои од два дела во 3/4 џакџ, кои се џовџорувааџ и содржаџ 4 или 8 џакџа... Многу брзо џо неговоџо создавање, менуеџоџ се корисџи како сџџилизиран џанџ во суџџаџа (во 1670 година кај Шамбонџер, во Германија кај Ј. Х. Шмелџер)... За џемџоџо на раниоџ менуеџ џосџојаџ конџрадџкџорни сведочења, но сџџак се чини дека сџџилизираниоџ менуеџ џреба да се свири џобавно оџколку менуеџоџ кој се џанџува...”

Во Прилогот е наведен текстот за менуеџот од Ф. К. Грџпенкерл.

Добар пример за изучување менуеџ од „Клавирската тетратка за Ана Маџдалена Бах“ е **Менуеџоџ бр. 36** во де-мол BWV Anh. 132.

Во овој менуеџ преовладува мелодичноста, поради што неговиот **каракџер** е повеќе лирски, отколку танџов. Лирскиот карактер наметнува и соодветно изведување кое треба да биде мелодично, во спокојно и еднакво движење.

Со активно учество на ученикот пожелно е да се одреди со каква боја треба да се свират двата гласа. На двата гласа може да им се најде соодветна **инсџтрументџација**, односно да се определи кои инструменти по својата боја, регистар и дијапазон најмногу им одговараат. Во овој менуеџ канџилената во горниот глас со својата искреност и топлина се приближува кон звукот на виолината, а бојата и регистарот на долниот глас се приближуваат кон звукот на виолонџелото.

Понатаму се покажуваат **фраџирањето** и **соодвеџнаџа арџџулаџија** на секој глас одделно, во прво време ограничувајќи се само на првиот дел од менуеџот.

Во првиот дел од менуетот, во долниот глас има две фрази од по четири такта, кои се јасно одделени една од друга со каденца. Во горниот глас се сретнуваат исто така две фрази од четири такта, при што секоја фраза се дели на два двотакти. Внатрешното движење на овие двотакти има тенденција да оди кон јаките времиња на вторите тактови. При ова не треба никако да се ставаат акценти на овие делови, туку само да се чувствува нивниот внатрешен пулс. Во првиот двотакт на првата фраза фразирањето е малку позначително и понастојчиво (но никако грубо), отколку она на вториот двотакт, кое е поспокојно.

Во втората фраза во такт 6 на тонот „фа2“ се наоѓа *кулминација* на првиот дел од менуетот, којашто е поткрепена со орнаментот *шпајфер*. По ова мелодијата во такт 7 и 8 преку каденца преминува во Еф-дур. Артикулацијата на втората фраза во горниот глас е речиси сосема напишана од Бах и треба целосно да се почитува. Кратките лакови врз осмините напишани од него го помагаат движењето кон *кулминацијата* на овој прв дел. Останатите можни начини на артикулација на целиот прв дел од менуетот се напишани во нотниот пример на обработената верзија. Местата во кои нема лакови, се свират портато. Левата рака во овој прв дел се свири портато.

Вториот дел на менуетот почнува во Еф-дур. Овој тоналитет условува дискретно осветлување на звучната боја. Карактеристиките на овој дел се: динамичка напрегнатост, високи интервални скокови во горниот глас и подем кон главната *кулминација* на пиесата (такт 14).

Во овој дел при изучувањето, исто така, најпрвин треба одделно да им се пристапи на двата гласа. Во горниот глас постојат два двотакта и една фраза од четири такта. Вториот двотакт претставува секвентно повторување на првиот. Поради неговата модулација во мол, тој може да се свири малку потивко во однос на првиот. Во такт 13 има искачување кон *кулминацијата* на пиесата, која е претставена со тонот „бе2“ во такт 14. Ова треба да се засили со мало *крешендо*. *Крешендото* не смее да биде преголемо, туку во согласност со динамиката на целата пиеса. Можната артикулација на горниот глас во овој дел е напишана во нотниот пример на обработената верзија.

Долниот глас на вториот дел се состои, исто така, од два двотакта и една фраза од четири такта. При неговата артикулација четвртините се свират портато, додека осмините се свират легато.

Динамиката во пиесата се движи меѓу *p* и *mf*.

Темпото е умерено подвижно, приближно $\text{♩} = 120$.

Прсторедот и толкувањето на единствениот орнамент во оваа пиеса се напишани во нотниот пример на обработената верзија. Менуетот прво е наведен во оригиналниот текст (Urtext) напишан од Бах, а потоа во обработената верзија направена од Милица Шкарик.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Menuet

BWV Anh. 132

Обработена верзија од Милица Шкарик:

Menuet (♩=120)

BWV Anh. 132

Понатамошното изучување на менуетот треба да се одвива во бавно темпо, во кое ученикот ќе може да контролира дали ги прави задачите кои се бараат од него. Тој прво треба да почне со изучување на едниот глас, па откако ќе го усоврши преминува кон другиот глас. Добро направената самостојност на гласовите е од најголема важност за нивно спојување. Откако ќе настане спојување на двата гласа, треба да се утврди во каква динамичка одреденост тие ќе се постават меѓусебно. Во овој менует е јасно дека кантилената во горниот глас треба да биде малку поизразена во однос на долниот глас, кој има повеќе улога на придружба како басо континуо, но со свој самостоен карактер.

Наведените методски постапки за изучување на Менуетот бр. 36, може да се применат и во други Бахови композиции.

Покрај овие методски постапки, при изучувањето треба да се обрне внимание и на следниве карактеристики кои важат за композициите од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“:

- несовпаѓање на фразирањата во двата гласа;
- несовпаѓање на кулминациите во двата гласа, и
- различна ритмичка карактеристика на гласовите.

Паралелно со Менуетот бр. 36, пожелно е ученикот да изучува и други композиции од оваа тетратка. Така, **Менуетот бр. 4** во Ге-дур BWV Anh. 114, по својот карактер е поразличен во однос на претходниот менует, поради што прави контраст во учењето. Овој менует е напишан од германскиот композитор и оргулист Кристијан Пецолд (1677-1733) и е еден од најчесто изведуваните од „Клавирската тетратка за А. М. Бах“.

Овој менует е со весел и танцов карактер. Динамиката која му одговара е *mf*. Неговиот горен глас може да се „инструментализира“ како флејта. Долниот глас може да се „инструментализира“ како виолончело. Долниот глас, во споредба со долниот глас од претходниот менует, има помала самостојност.

Во првиот дел од менуетот, горниот глас се состои од четири четири-тактни фрази. Првата и втората фраза личат на **прашање и одговор**. Ова важи и за третата и четвртата фраза. Фразите налик на прашање имаат поотворена звучна боја, а фразите налик на одговор позатворена звучна боја.

При фразирањето на првата четири-тактна фраза во горниот глас, осмините треба со минимално, речиси незабележливо крешендо, да се качат до последниот тон од низата. Во такт 3, втората низа на осмини треба да има поголемо крешендо во однос на првата низа од такт 1, поради содржење на кулминациониот тон „сол2“ во такт 4. Втората фраза,

која прилега на одговор, започнува со истата динамичка јачина со која завршил претходниот такт. Оваа фраза завршува со мало постепено декрешендо. За третата фраза важи истото што и за првата, бидејќи е идентична. Четвртата фраза се разликува од втората само по своите последни два такта. Кај неа е сосема соодветно да се фразира со постепено, мало декрешендо, кое може да добие попридушена звучна боја во последните два такта. Можната артикулација на овој прв дел од менуетот е наведена во нотниот пример на обработената верзија. Во левата рака четвртините се свират портато.


Вториот дел на менуетот започнува со највисоките тонови кои се појавуваат во пиесата. Соодветно на овој висок регистар може да се свира со посветла звучна боја и динамика, во однос на првиот дел. Овој дел, исто како првиот, содржи четири четиритактни фрази. Првата фраза може да се изведе со веќе споменатите динамика и боја, при што во нејзиниот четврти такт, може да се направи мало декрешендо со кое таа добива во дишење и мекост. Втората фраза треба да започне со истата динамика со која завршил претходниот такт 20. Понатаму таа, преку низата осмини може да се качи со мало крешендо до „сол2“ и потоа да заврши со мало декрешендо. Третата фраза по својот карактер се разликува од претходно изложениот материјал. Таа е помирна во своето движење и со помал дијапазон, поради што може да се свира со позатворена звучна боја. Динамиката во неа е послаба во однос на претходната, но не треба да се прави голем контраст. Четвртата фраза започнува со мало крешендо кое доведува до *mf*, динамика во која менуетот завршува. Можната артикулација на вториот дел од менуетот е напишана во нотниот пример на обработената верзија.

Прикажаните менуети може да послужат како добри примери за изучување на преостанатите менуети од тетратката.

Оригинален текст (Urtext):

Menuet

Chr. Petzold
BWV Anh. 114



Обработена верзија од М. Шкарик:

Menuet (♩=120)

Chr. Petzold
BWV Anh. 114

Menuet (♩=120)

Chr. Petzold
BWV Anh. 114

mf

1
2
4

3

4

7

2 1

**

mp *mf*

4

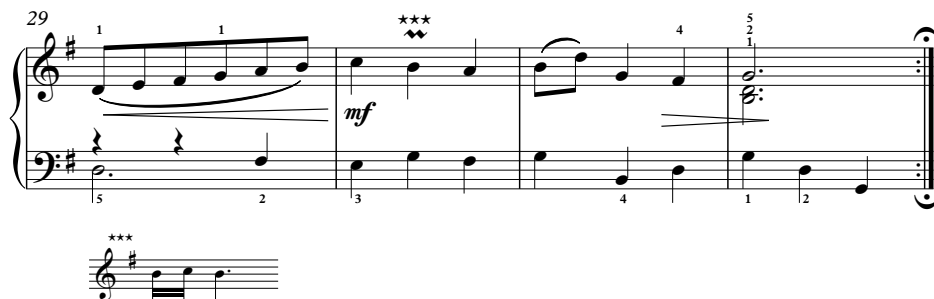
13

2 4 3 1 2 1 5 1

p *piu mf*

25


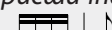
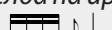
Measures 25-28 of the musical score for 'The Rose Tree'. The music is in 2/4 time, key of D major (one sharp), and features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Measure 25: Treble clef has a quarter note D4 (finger 5), an eighth note E4 (finger 1), an eighth note F#4 (finger 2), and a quarter note G4 (finger 3). Bass clef has a half note D3 (finger 3). Measure 26: Treble clef has a quarter note D4 (finger 5), an eighth note E4 (finger 1), an eighth note F#4 (finger 2), and a quarter note G4 (finger 3). Bass clef has a half note D3 (finger 2). Measure 27: Treble clef has a quarter note D4 (finger 5), a quarter rest, and a quarter note G4 (finger 3). Bass clef has a half note D3 (finger 2). Measure 28: Treble clef has a quarter note D4 (finger 2), an eighth note E4 (finger 1), an eighth note F#4 (finger 2), and a quarter note G4 (finger 3). Bass clef has a half note D3 (finger 2).



Полонеза

Покрај менуетот во „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“, како танц е застапена и **полонеза**. Подолу, преку два цитата наведени хронолошки, се претставени нејзиното потекло и историја.

Турк (Türk, 1789, сџр. 402): „**Полонеза** е полски национален танц во 3/4 такт со свечен и достоинствен карактер. Темпо на висинската полонеза во која многу малку се среќнуваат триесетидвојки, е побрзо, отколку што вообичаено се изведува. Воопшто, многу малку полонези, кои се напишани од германски композитори и се играт во Германија, го имаат карактерот на висинската полонеза.“

Риман (Riemann, 1967, сџр. 738-739): „**Полонеза** (пол. *polonez*; итал. *polassa*) означува мирен, чекоречки танц со полско потекло, кој денес сè уште се игра, но означува и инструментална пиеса, чиј развој во најголем дел се извршил надвор од Полска... Полонеза како инструментална пиеса се јавува веќе во 17 век. Во тој временски период, нејзиното јасно одделување од „полскиот танц“ е често невозможно. Таа се јавува како пиеса во рамноделен такт, соодветно на нејзиното потекло од полскиот чекоречки танц. Најпрвин таа постои посебно, а потоа сè почесто ѝ се додава уште еден танц, кој во почетокот на 18 век станува самостоен како полонеза во триделен такт со типично нагласување на почетниот дел од тактот и со ритам . Завршниот такт со карактеристична поделба на првата четвртина ги создава следниве ритми:  или . Развојот на инструменталната полонеза се одвива надвор од Полска, претежно во Шведска и Германија, како и Франција, од каде што таа во 18 век повторно се враќа во Полска. Полонеза како инструментална пиеса била компонирана од Ј. С. Бах, Хендел, Телеман, Кујрен, В. Ф. Бах и др.“

Понатаму е обработена **Полонеза бр. 10** во ге-мол BWV Anh. 119. Карактерот на оваа полонеза е свечен, танцов и одлучен. Тој наметнува погласна динамика, која се движи меѓу *mf* и *f*.

Првиот дел на полонезата се состои од реченица составена од два двотакта. Тие се свират со иста динамика и одлучност. Четвртините и осмините се свират одвоено и енергично, со што се запазува вистинскиот карактер на пиесата. Во такт 2 и 4, во левата рака можно е поврзување на првата четвртина со следната осмина.

Вториот дел е составен од две реченици со по шест тактови. Во него карактерот останува ист. Во првиот двотакт од првата реченица четвртините и осмините се свират портато. Вториот нејзин двотакт се состои од секвентно повторување и во него веќе е можно поинакво свирење на осмините во десната рака (види нотен пример на обработена верзија). Во левата рака во вториот двотакт, поубаво е кога четвртините се свират портато со повеќе тенуто. Во третиот двотакт артикулацијата на четвртините во левата рака е иста како во претходните два такта, додека осмините може да се свират сосема одвоено и кратко, или понекоја од нив да се врзе со друга со краток лак (види нотен пример на обработена верзија). Во десната рака во третиот двотакт осмините и четвртините се свират портато. Во такт 11 и 13, знакот **!** кој се сретнува врз четвртините во десната рака, е напишан од Бах и означува марката. Овие четвртини се изведуваат портато и нагласено. Свечениот карактер на полонезата останува до крајот, потпомогнат од одвоеното и одлучно свирење на осмините и четвртините.

Во „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ постојат и други полонези, од кои посебно се тешки полонезите бр. 17 BWV Anh. 123 и бр. 19 BWV Anh. 125 од К. Ф. Е. Бах. Се препорачува со изучување на овие полонези да се почне подоцна, откако ќе се совладаат полесните.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Polonaise BWV Anh. 119

10

14

Обработена верзија од М. Шкарик:

Polonaise (♩=120)

BWV Anh. 119

1

6

10

14

Марш

Трет карактеристичен вид пиеса од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ е **маршоџ**. Подолу, преку два цитата наведени хронолошки, се прикажани неговата историја и градба.

Кванц (Quantz, 1752, сџр. 271): „**Маршоџ** се свири сериозно. Кога џоје најишан во џакџ алабреве или буре, во секој џакџ има два удара.“

Сковран и Перичиќ (Skovran & Perićić, 1986, сџр. 103-104): „**Маршоџ** (иџал. *marcia*, франц. *marche*) има извесна сличносџ со џанциџе, бидејќи исџо како и џие, се џреџсџавува со музика со која се изведувааџ движења и која се одликува со јасен, изразен риџам и џравилна џериодизација. Неговаџа намена го условува караќџероџ на музикаџа, која се џреџсџавува со цврсџи, одлучни и чесџо џункџирани риџми во дводелен џакџ (2/4, 4/4, 2/2; џореџко во 6/8 или 12/8- џ.е. во 2/4 или 4/4 со џтриолски движења) и џемџо кое одговара на брзина на чекорењеџо. Поџеклоџо на маршоџ џреба да се бара во џоходниџе џесни (борбени, духовни и др.), џоџоа во џрубниџе сигнали (фанфари) и барокниџе инџради (комџозиции со свечен караќџер, кои обично служеле како воведна музика, на џримеp како џочеоќ на барокнаџа суџа).“

„Клавирската тетратка за Ана Магдалена Бах“ содржи три маршеви. Два од нив се компонирани од К. Ф. Е. Бах. Сите три маршеви се напишани во алабреве такт.

Понатаму е обработен **Маршоџ бр. 18** во Ге-дур BWV Anh. 124 од К. Ф. Е. Бах. Овој марш по својот карактер е весел, со елементи на бодро марширање.

Првиот дел на маршот е составен од две реченици. Првата реченица е четиритактна изградена од два двотакта. Втората реченица има пет тактови. Асиметричната градба е одлика и за вториот дел од маршот.

Почетниот двотакт од првиот дел се состои од такт во кој се изложува основниот тематски материјал и такт со негово изменето повторување. Во тактот има два музички елементи. Првиот елемент содржи четири осмини кои се повторуваат, додека вториот е музички елемент со иста ритмичка структура, но мелодиски различна составена од сексти или терци. Двата елемента се артикулираат на два различни начина: повторувањето на „сол1“ се истакнува со свирење портато, а вториот елемент се свири со неостро стакато, освен последниот интервал кој се свири позадржано (тенуто) за да малку се потенцира. На овој начин ритмичкиот карактер на првиот елемент и мелодискиот на вториот, допираат веднаш до слушателот.

Вториот двотакт во горниот глас содржи мелодиска линија која се свири претежно легато. Нејзината артикулација е напишана во нотниот

пример на обработената верзија. Во левата рака четвртините се свират портато, чекоречки.

Во првите два такта од втората реченица (такт 5-6), групите на осмини може да се свират сосема одвоено, со маркирање на првата нота од групата:



Истите осмини може да се изведат и со поврзување со лак на првите две осмини од групата:



Една од овие варијанти може да се искористи во репризното свирење на првиот дел од маршот. Во левата рака четвртините се одвојуваат од половините. Во завршните три такта на втората реченица се изложува крајот на првиот дел. Во такт 8 осмините во двете раце се свират портато.

Вториот дел продолжува со истиот карактер. Составен е од три фрази, сите со различни должини. Првата фраза е долга три и пол такта. Осмините во нејзиниот почетен такт се свират портато, со мало потенцирање на првата нота од групата. Во такт 11 групата од четири „ре1“, која личи на првиот елемент од почетокот на менуетот, се свири на истиот начин. Од втората половина на такт 11 до крај на фразата, се свири легато со лакови наведени во нотниот пример на обработената верзија. Втората фраза се изведува на ист начин како првата. Таа започнува во втората половина на такт 13 и завршува во првата половина од такт 17. Последната фраза започнува во втората половина од такт 17 и трае до крајот на маршот. Осмините од такт 18 и 19, може да се артикулираат на следниве начини:

Пример 1 такт 18-19



Пример 2 такт 18-19



Еден од овие начини може да се употреби во првото свирење на вториот дел, а другиот во неговото репризно свирење. Осмините во такт 21 се свират портато, со што овој марш бодро завршува.

Во обработената верзија на маршот толкувањето на трилерите е упростено, соодветно на техничките можности на ученикот.

Оригинален текст (Urtext):

Marche

Ph. E. Bach
BWV Anh. 124
Helm-Katalog 1.3

5

9

13

17

20

Ph. E. Bach
BWV Anh. 124
Helm-Katalog 1.3

Marche ($\text{♩}=63$)

BWV Anh. 124
Helm-Katalog 1.3

The musical score is written for piano and includes the following details:

- Title:** Marche ($\text{♩}=63$)
- Reference:** BWV Anh. 124, Helm-Katalog 1.3
- Key Signature:** One sharp (F#), indicating G major.
- Time Signature:** 2/4.
- Measures:** The score is divided into systems of four measures each, numbered 1 through 20.
- Dynamics:** *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p più mf*.
- Articulation:** Accents, slurs, and trills are used throughout the piece.
- Fingerings:** Numbers 1-5 are placed above or below notes to indicate finger placement.

Мизета

Последна обработена композиција од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ е пиесата **Мизетџа** (франц. musette) бр. 22 во Де-дур BWV Anh. 126. Името на оваа композиција означува пиеса налик на гавота со пасторален карактер во 2/4, 3/4 или 6/8 такт, со постојан басов „педал“ (бурдон) што го сугерира звукот на малата француска гајда мизетџа.

За полесно доловување на карактерот на оваа пиеса, неопходно е најпрвин да се опише инструментот мизета. Мизетата е француски барокен инструмент, гајда, за жал, најнепознат во споредба со другите француски барокни инструменти. Таа многу често е заменувана со другите гајди, како и со малата обоа. Сепак, постои еден единствен вид мизета, наречена уште дворска мизета (musette de cour).

Првите мизети се појавуваат кон крајот на 16 век. Во 18 век мизетата ја достигнува својата најголема популарност. Посебно во периодот од 1720 до 1750 година, се пишуваат многу композиции за неа. Таа е застапена во сите жанрови како соло, дуо, трио, суита, соната, концерт, кантата и опера (во оперите на Ж. Ф. Рамо таа се употребувала во сцени со лирски карактер). За неа се напишани и многу виртуозни пиеси како тие од францускиот композитор Никола Шедвил (1705-1782), кој одлично го владеел инструментот. Мизетата станала омилен инструмент на аристократите, кои биле носталгични за селскиот живот. Таа била неизоставен дел на свечените празнувања. За неа најмногу пишувале француски автори.

По 1750 година интересот за мизетата се намалил, најверојатно поради презаситеност. Во времето на Француската револуција, таа речиси целосно е заборавена. Денес повторно се појавува интерес за овој инструмент, иако скроман поради нејзината специфична техника на свирење и потребно одржување.

Големата популарност на мизетата во 18 век се однесувала само на Франција. Иако во другите западно-европски земји било во мода да се имитира францускиот двор, сепак, во нив мизетата не станала популарна. Но ова не значи дека таа била сосема непозната. Постојат записи кои го спомнуваат овој инструмент.

Не може со сигурност да се утврди дали Бах ја познавал мизетата. Според Ернст Вилцек (Wilzek, 1998), можно е Бах да се запознал со овој инструмент индиректно преку некои од суитите за чембало од Купрен. Според Вилцек, деловите од овие Купренови суити посветени на мизетата, освен на чембало може да се свират и на мизета, додека пиесата *Мизетџа* од „Клавирска тетратка за Ана Магдалена Бах“ воопшто не може да се свира на оригиналниот инструмент, туку само на инструменти со клавиши.

Карактерот на **Музетта** од Бах е весел и игрив. За оваа пиеса е карактеристичен басот, кој најчесто се појавува во разложено октавно движење во левата рака. Басот претставува имитација на бурдонот, долгиот тон на малата гајда. На чембалото овој долг тон не може да се задржи долго време, поради што Бах нашол мудро решение и го напишал во разложено октавно движење. Овој бас се изведува стакато, кое не треба да биде прекратко.

Горниот глас во првиот дел од пиесата, се состои од две четиритактни, речиси идентични реченици. Секоја од речениците содржи два двотакта. Овие двотакти содржат различен музички материјал, поради што треба да се разликуваат во нивната артикулација и динамика. Можно е првиот двотакт да се свири *mf* со легато врз шеснаестините во горниот глас. Вториот двотакт може да се свири *f*, при што осмините се изведуваат портато со решително маркато.

Вториот дел од пиесата се состои од две реченици. Првата реченица е четиритактна. Таа продолжува со игривиот пасторален карактер. Нејзината звучна боја е пискава, а динамиката е *mf*. Втората реченица се состои од осум такта. Можната артикулација на целата пиеса е претставена во нотниот пример на обработената верзија. Поради ознаката **Da Capo al Fine** на крајот од вториот дел, првиот дел се свири уште еднаш.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Musette BWV Anh. 126

Fine

14

Da Capo al Fine ♪

Обработена верзија од М. Шкарик:

Musette (♩=104) BWV Anh. 126

mf *f* *mf* *f* *mf* *mp* *mf* *Da Capo al Fine*

КЛАВИРСКА ТЕТРАТКА ЗА ВИЛХЕЛМ ФРИДЕМАН БАХ

Бах започнал со пишувањето на „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“ во 1720 година. Нејзиното создавање траело долго време. Оваа тетратка му била наменета на Баховиот син Вилхелм Фридеман, кој преку неа требало да ја изучува изведбата на инструментите со клавиши.

Тетратката содржи таблица за толкување на орнаменти *Explication*, пиеса *Applicatio*, менуети, прелудиуми, меѓу кои и шесте мали прелудиуми BWV 924-928 и BWV 930, првата верзија на двогласните инвенции и тригласните синфонии и др. Во првата верзија двогласните инвенции се наречени *Preambulum*, а тригласните *Fantasia*.

Шесте мали прелудиуми BWV 924-928 и BWV 930, двогласните инвенции и тригласните синфонии се разгледани во поглавјата наменети за нив.

МАЛИ ПРЕЛУДИУМИ

Постојат вкупно 18 мали прелудиуми, кои се групирани во три групи со по шест прелудиуми. Првата група е од „Клавирска тетратка за Вилхелм Фридеман Бах“ (BWV 924-928 и BWV 930), втората група е од збирката на Јохан Петер Келнерс (BWV 939-943 и BWV 999) и е со сомнителна автентичност, а третата носи наслов „Шест мали прелудиуми за почетниците по клавир“ (BWV 933-938) и е пренесена од Јохан Николаус Форкел.

Тежината на овие пиеси воопшто не е за потценување. Некои од нив ја достигнуваат тежината на тригласните симфонии. За нивно изучување потребно е одредено искуство со свирењето полифонија, кое најдобро се стекнува преку учењето пиеси од „Клавирската тетратка за А. М. Бах“.

Покрај малите прелудиуми, постојат мали фуги и мали прелудиуми со фугети, кои поретко се изучуваат во музичкото образование по пијано.

Во 17 и 18 век, прелудиумите се појавувале во импровизациите на оргулистите, заедно со коралите, фугите и суитите. Кај Бах прелудиумот станал самостоен. Тој ги напишал коралните прелудиуми за оргули, како и малите прелудиуми.

Малите прелудиуми според својата градба може да се поделат во три групи.

Првата група има типична прелудиумска фактура, во која се чести хармонските фигурации. За нив е типичен хармонскиот редослед на Т, S, D, Т (тоника, субдоминанта, доминанта, тоника). Примери за оваа група се прелудиумите **BWV 924, BWV 926 и BWV 999**.

На **втората група** ѝ припаѓаат прелудиумите во кои се појавуваат имитација и повеќе или помалку завршена тема. Примери за оваа група се прелудиумите **BWV 927, BWV 939 и BWV 941**.

На **третата група** ѝ припаѓаат прелудиумите кои се целосно изградени врз имитација, како прелудиумите **BWV 925, BWV 928 и BWV 942**.

Понатаму се анализирани неколку прелудиуми, во кои се наоѓаат претставници од сите три групи.

Прелудиум BWV 924

Прелудиумот BWV 924 во Це-дур е прв од групата на шест мали прелудиуми од „Клавирска тетратка за В. Ф. Бах“. Овој прелудиум по својата градба ѝ припаѓа на **првата група**. Тој е целосно изграден од хармонски фигурации. Во овие хармонски фигурации се сретнува **скриена полифонија**, која е типична за Баховата уметност. Од голема важност е ученикот да научи да препознава каде се „крие“ оваа полифонија, бидејќи таа е често присутна во Баховите композиции. Во овој прелудиум примерите на скриена полифонија се обележени со знакот **x**.

Пример за скриена полифонија во највисоките тонови (такт 1-3):



Пример за скриена полифонија во внатрешните тонови на фигурите (такт 4-6):



Откривањето на скриената полифонија во овој прелудиум го решава начинот на фразирање во текот на целата композиција. Така во првите два такта, со помош на највисоките тонови од групите на шеснаестини, може да се прави мелодиско водење. Оваа скриена мелодија (полифонија) не треба посебно да се акцентира или да се истакнува, туку повеќе да се следи слухово и ментално. Ваквото следење на скриената полифонија, односно мелодија, важи за сите места во кои се појавува.

Во такт 1 и 2 скриената мелодија се искачува и се води со мало крешендо. Во такт 3-6 оваа мелодија се појавува во внатрешните тонови на фигурите и преку секвентно повторување се движи надолу. Надолното движење е придружено со мало декрешендо. Во средината на такт 6, скриената мелодија повторно се качува во највисоките тонови и се движи нагоре. Во такт 7 и 8 таа повторно се спушта надолу, сè до конечниот завршеток на хармонските фигурации, кој во такт 9 е претставен како разложен доминантен септакорд. Качувањата на скриената мелодија условуваат мали крешенда, а нејзините спуштања мали декрешенда.

По доминантниот септакорд во такт 9 почнуваат непрекинати шеснаестински хармонски фигури, во кои, исто така, се појавува скриена мелодија. Во такт 11-14 оваа скриена мелодија се наоѓа во највисоките тонови (види нотен пример на обработена верзија). Во такт 15 се менува релјефот на хармонските фигури, во кои нема веќе скриена полифонија. Нивната можна артикулација е напишана во нотниот пример на обработената верзија. Во напишаната артикулација, помеѓу лаковите десната рака не треба да се крева, туку тие треба да се следат слухово и ментално. Овој мал прелудиум завршува свечено.

Во левата рака на овој прелудиум се сретнуваат орнаменти кои се објаснети во таблицата *Explication* во почетокот од „Клавирска тетратка за

Вилхелм Фридеман Бах“. Поради нивната тежина, овој прелудиум не е често свирен. Сепак, тој претставува добар пример за скриената полифонија и за прелудиумите од првата група на градба. Од него може да се земе пример како понатаму да се постапува со сличните места кои се појавуваат во други Бахови композиции.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Прелудиум BWV 924

The image displays the musical score for the Prelude BWV 924 by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in C major, 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 4-6) continues this pattern. The third system (measures 7-9) introduces a new melodic line in the right hand. The fourth system (measures 10-12) shows a more complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords in the left. The fifth system (measures 13-15) continues the rapid sixteenth-note passages. The sixth system (measures 16-18) concludes the piece with a final cadence. The score is marked with measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 at the beginning of their respective systems.

Обработена верзија од М. Шкарик:

Прелудиум BWV 924

(♩=69)

p *sempre legato* *mp*

4 7 10 13 16

dim. poco a poco *p*

Знакот **x** означува скриена полифонија.

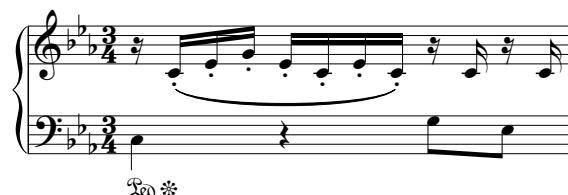
* ** *** ****

Прелудиум BWV 999

Прелудиумот BWV 999 им припаѓа, исто така, на прелудиумите од **првата група** на градба. Тој е напишан за инструментот лаута. Но, овој прелудиум во Баховото време можел да се изведува и на лаута-чембало. Денес, тој освен на овие два инструмента, се изведува и на модерното пијано.

При интерпретација на овој прелудиум на модерното пијано според Бадура-Скода треба да се имитира звукот на лаутата. Бадура-Скода препорачува прелудиумот да се изведува со прстно стакато. Според него, по желба, може да се употребат и многу кратки десни полу-педали врз четвртините во левата рака, за да се издвои нивната боја. Кратките педали треба да траат приближно една шеснаестина. Прекумерната употреба на педалот, сосема го промашува карактерот на оваа композиција и ги заматува тоновите. Во тој случај подобро е воопшто да не се користи.

Пример:



Техничко-музичката тежина во овој прелудиум е во рамномерното изведување на шеснаестините во десната рака. Ова е дотолку потешко што овие фигури треба да се изведуваат во *pp*, *p* и *tr*, динамика која соодветствува на звукот на лаутата. При свирењето на шеснаестините ученикот треба постојано активно да ги слуша.

Во левата рака не постојат технички проблеми, освен неколкуте поголеми скокови во средниот дел на прелудиумот (такт 21-27). Скоковите бараат прецизна изведба овозможена преку визуелна контрола. Осмините во левата рака се свират портато. Тие водат кон четвртината, која треба да поседува мек и полн струнен звук. За да се добие овој звук, добро е лакотот полека и рамномерно да се одведува настрана, а потоа нагоре, при што ова движење треба да се слие со паузата.

Динамиката во двете раце треба да биде речиси рамномерна. На местата каде што скриената мелодија се јавува во левата рака, тоа треба да се истакне со малку погласно свирење во однос на десната рака.

Местата кои содржат поголема хармонска напрегнатост (такт 19-22) можат да се изведуваат со мало крешендо. Воопшто, во оваа пиеса не треба да се прават големи динамички разлики. Динамиката треба да се движи меѓу *pp*, *p* и *tr*, соодветно на хармонските тензии и разрешувања. Големата разлика во динамиката не соодветствува на инструментот лаута.

Скриената полифонија во оваа пиеса се јавува на различни места во различни гласови. Овие места се обележани со x врз или под нотите во нотниот пример на обработената верзија. Кога тие се во левата рака, треба малку да се издвојат, а кога се во десната само слухово да се водат.

Темпото на прелудиумот е умерено, со спокојно течно движење.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Прелудиум BWV 999

4

7

10

13

16

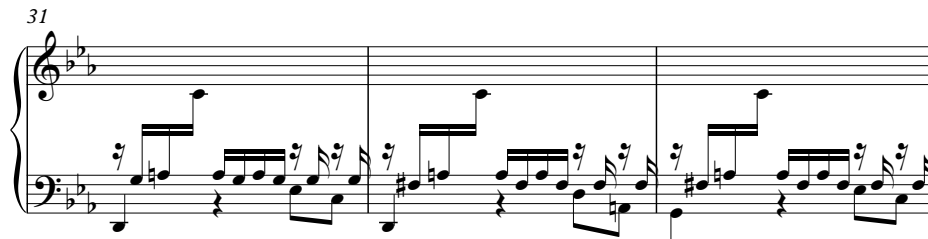
19

22

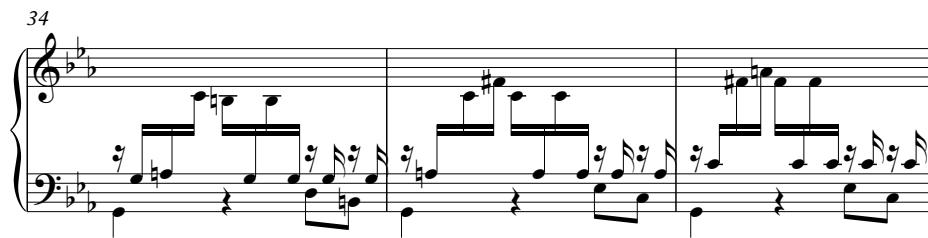
25

28

31



34



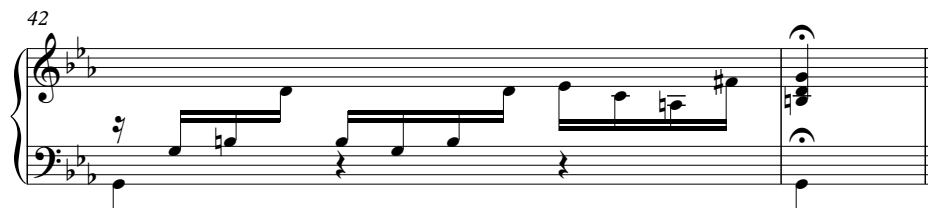
37



40



42



Обработена верзија од М. Шкарик:

Прелудиум BWV 999

(♩=80)

p

4 *sempre articolato*

7 *poco a poco cresc.* - - - - -

10 - - - - -

mp

13

Знакот **x** означува скриена полифонија.

16

19

22

25

28

mp

dim. poco a poco

p

31

pp *cresc. poco a poco*

34

mp dim.

37

poco a poco p

40

p

42

pp

Прелудиум BWV 939

Претставник на прелудиумите од **втората група** на градба е **Прелудиумот BWV 939**. Во него се сретнува **имитација**, која е основен елемент на полифоното развивање на темата. Поради ова, многу е важно нејзиното правилно изучување.

Карактерот на овој прелудиум е свечен и мелодичен.

Темата на прелудиумот е изложена во првите четири такта во горниот глас. Во нив таа динамички се нијансира со мало крешендо и завршува на нотата „ми2“ од акордот на почеток од четвртиот такт. Артикулацијата на осмините од темата е напишана во нотниот пример на обработената верзија. Осмините се свират легато.

Во такт 4 и 5 во левата рака се појавува малку изменета имитација на претходно изложената тема. Оваа имитација треба да се покаже, но да остане во хармонија со динамиката на другиот глас, кој не треба веднаш да стане потивок, туку да продолжи со јачината во која бил. Горниот глас се состои од акорди кои се свират во десната рака. Помеѓу акордите се прави мало декрешендо при нивната изведба (види нотен пример на обработена верзија).

Во текот на целата композиција четвртините се свират со издржано портато, кое може да премине во легато.

Во такт 8 повторно се изложува темата која е проширена за еден такт и завршува на нотата „сол2“ од акордот на почеток од такт 12. Во ова изложување на темата треба да се направи поголемо крешендо во однос на она од почетокот на прелудиумот. Преку ова крешендо подобро се подготвува кулминацијата на пиесата. За подобро градење на крешендото, темата во такт 8 може да почне малку потивко.

Во такт 14 во горниот глас се појавува шеснаестинско движење во рамките на завршната каденца. Шеснаестините не треба да се изведуваат строго ритмички, туку на некои од нив може да им се направи мало забавување, па потоа забрзување (види нотен пример на обработена верзија). Овој прелудиум завршува свечено во *mf*.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Прелудиум BWV 939

The image displays the first 16 measures of the Prelude in E major, BWV 939, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in common time (C) and consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a treble staff melody of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with half notes and whole notes. Measures 1-4 show the initial theme. Measures 5-8 continue the melody with some chromaticism. Measures 9-12 feature a more active bass line with eighth notes. Measures 13-16 conclude the piece with a final cadence, including a trill in the treble staff in the final measure.

Обработена верзија од М. Шкарик:

Прелудиум BWV 939

(♩ = 126)

mp

mf

mp

p

poco a poco cresce.

più mf

mf

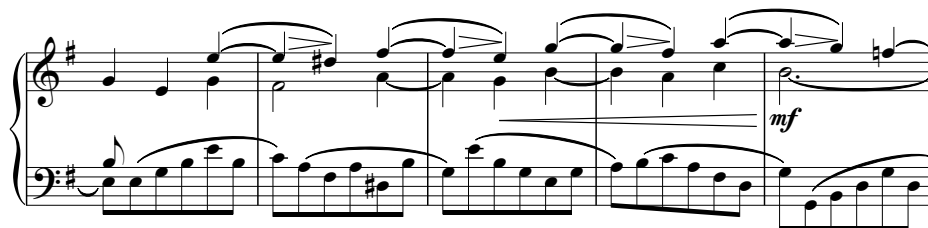
Прелудиум BWV 941

Друг прелудиум кој по својата градба ѝ припаѓа на **втората група** е **Прелудиумот BWV 941** во е-мол. Овој прелудиум има лирски карактер. Во него се сретнува едноставно тригласие, кое е добра подготовка за понатамошно изучување на сложена тригласна полифонија.

На почеток темата се изложува во десната рака и трае до почетокот од такт 3. Таа се свири легато. Нејзината можна артикулација е напишана во нотниот пример на обработената верзија.

Во такт 3 темата се појавува во левата рака. Од такт 5 до такт 7 во левата рака се изложува музички материјал сличен на темата, кој може да се артикулира на ист начин. Истовремено во десната рака се појавуваат два гласа со музички елементи налик на „воздишки“. Тие се фразираат на следниов начин (артикулацијата во примерот е додадена од М. Шкарик):

Такт 3-7



Во десната рака при изведбата легато на овие артикулации, првиот интервал се свири со надолно движење на рачниот зглоб, а вториот со нагорно движење на зглобот, кое овозможува полесно минување врз следниот интервал. Првиот интервал од групата е малку погласен во однос на вториот, кој се свири потивко. Малото декрешендо кое постои меѓу нив, треба слухово да се одреди. Овие „воздишки“ преку секвентно повторување се движат во нагорна линија со мало крешендо.

Во такт 7 во левата рака се изложува главата на темата во Ге-дур. Таа се изведува со светла звучна боја и динамика *mf*. Во истиот такт во горните гласови се случува надолно мелодиско движење кое завршува со декрешендо во такт 11 и каденца во Ге-дур.

Во такт 11, 13 и 15 се појавуваат кратки имитации во двата гласа. Во такт 12, 14 и 16 се изложува вториот такт од темата наизменично во десната и левата рака. Помеѓу имитациите и вториот такт од темата постои однос, кој личи на прашање и одговор (артикулацијата во примерот е додадена од М. Шкарик):

Такт 11-16

прашање одговор прашање одговор прашање одговор

mp *mf*

(во лева рака)

Во такт 16-19 во горниот глас се појавува скриена полифонија, која треба малку да се истакне. Во такт 20 во левата рака за последен пат се појавува главата на темата, која треба да се истакне со нагласена темна звучна боја. Можната динамика за целата пиеса е наведена во нотниот пример на обработената верзија.

Појавите на имитација во прелудиумот, треба секогаш малку да се истакнат. Притоа преостанатите гласови не треба да се занемарат, бидејќи и тие водат свои музички линии. Активното водење на гласовите кои не изложуваат имитации, важи за сите идентични места во Баховите клавирски композиции.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Прелудиум BWV 941

6

11

Measures 16-20 of a musical score in G major, 3/4 time. The piece consists of two systems. The first system (measures 16-19) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble clef is a simple eighth-note pattern, while the bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 20-21) continues the melody and accompaniment, ending with a repeat sign and a fermata over the final note.

Обработена верзија од М. Шкарик:

Прелудиум BWV 941

Measures 1-11 of the Prelude BWV 941 by J.S. Bach. The piece is in G major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system (measures 1-5) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass clef has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked $\text{♩} = 116$. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef is a simple eighth-note pattern, while the bass clef provides a steady accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the melody and accompaniment, ending with a repeat sign and a fermata over the final note. The dynamics range from *p* to *mf* (mezzo-forte).

Знакот **x** означува скриена полифонија.

Прелудиум BWV 942

Прелудиум кој ѝ припаѓа на **третата група** на градба е *Прелудиумот BWV 942* во а-мол. Тој е целосно изграден врз имитација и личи на двогласна инвенција. Изразот на оваа пиеса е многу невообичаен, вознемирувачки и енергичен. Како таков е единствен во однос на преостанатите мали прелудиуми.

Темата е двотактна. Осмините во неа може да се артикулираат нон-легато или стакато. Стакатото не треба да биде остро и прекратко. Првата осмина од трите во групата треба малку да се потенцира, но никако гласно да се акцентира. Овој принцип на артикулација на групите од три осмини важи речиси за целата пиеса, посебно за местата каде што во нив се наоѓа скриена полифонија. Темата секогаш се истакнува малку повеќе во однос на другиот глас. Шеснаестините во оваа пиеса се свират легато, со вознемирувачки елан во нивните подолги пасажи.

Динамиката во согласност со енергичниот и вознемирувачки карактер, е *mf* во текот на целата композиција со мали крешенда и декрешенда на одредени места. Оваа динамика не треба да го направи изведувачето на осмините тешко, туку тие треба да останат „лесни“ и активни.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Прелудиум BWV 942

The image displays the first 16 measures of the Prelude in G major, BWV 942, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano in 8/8 time. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a simple melody in the treble and a supporting bass line. Measures 10-12 feature a more complex texture with sixteenth-note patterns in the treble. The piece concludes with a final cadence in measure 16.

Обработена верзија од М. Шкарик:

Прелудиум BWV 942

(♩ = 76)

mf

mf marcato

(sempre articolato)

mf

(legato)

(sempre articolato)⁽⁴⁾

mf marcato

(legato)

Знакот **x** означува скриена полифонија.

Претходно изложените прелудиуми претставуваат добра подготовка за понатамошно изучување на двогласните инвенции и тригласните синфонии. Во Баховите мали прелудиуми, освен полесни се сретнуваат и доста тешки прелудиуми. Некои од нив, како **Прелудиумите BWV 925, BWV 928, BWV 936 и BWV 943**, е пожелно да се изучуваат по успешното совладување на двогласните инвенции.

ДВОГЛАСНИ ИНВЕНЦИИ И ТРИГЛАСНИ СИНФОНИИ

Постојат неколку верзии на двогласните инвенции и тригласните синфонии. Две верзии се напишани од Ј. С. Бах, две копии од негови ученици и една е подоцнежна копија од Ј. Н. Форкел.

Првата верзија е напишана во 1720 година од Бах и се наоѓа како составен дел од „Клавирска тетратка за В. Ф. Бах“. Во оваа верзија двогласните инвенции се наречени **Preambulum**, а тригласните синфонии **Fantasia**. Двогласните инвенции BWV 778, BWV 779, BWV 784 и BWV 786 се копирани од Вилхелм Фридеман Бах, додека преостанатите заедно со тригласните синфонии се автограф. Бах повеќепати вршел корекции во одредени инвенции и синфонии. Некои делови од оваа верзија се изгубени. На тригласната синфонија во Де-дур ѝ недостига завршетокот, а синфонијата во це-мол ја нема. Композициите се распоредени по следниов тонален редослед: Це-дур, де-мол, е-мол, Еф-дур, Ге-дур, а-мол, ха-мол, Бе-дур, А-дур, ге-мол, еф-мол, Е-дур, Ес-дур и Де-дур. Кај двогласните инвенции на крај е ставена инвенцијата во це-мол.

Втора верзија е автограф од 1723 година. Во неа повторно се одвоени двогласните инвенции од тригласните синфонии. Нивниот тонален редослед е од Це-дур до ха-мол. Во оваа верзија тие го добиваат името по кое се познати, двогласните се наречени **инвенции**, а тригласните **синфонии**. Овој автограф денес се наоѓа во Берлинската државна библиотека. Во него Бах подоцна им додал орнаменти на синфониите во Де-дур, де-мол, е-мол, еф-мол, ге-мол и а-мол.

Трета верзија, која долго време се сметаше за автограф, е всушност копија напишана од непознат Бахов ученик. Напишана е во 1723 година и го задржува тоналниот редослед на првата верзија, само што после секоја двогласна инвенција следува тригласна синфонија од ист тоналитет.

Четврта верзија е копија на автографот од 1723 година напишана од Баховиот ученик Хајнрих Николаус Гербер. Во неа се сретнуваат

многубројни орнаменти кои Гербер најверојатно ги запишал за време на часовите според начинот на кој Бах му ги отсвирил.

Петијата верзија е подоцнежна копија напишана од Јохан Николаус Форкел според извори кои ги поседувал Вилхелм Фридеман Бах и се копии од „Клавирска тетратка за В. Ф. Бах“. Благодарение на овие зачувани извори, може да се супституираат загубените делови од првата верзија.

За намената на овие композиции најдобро говори предговорот напишан од Бах:

*„Вистински инструкции,
со кои на љубителите на клавирската музика и посебно на оние што сакаат да започнат со изучување, не им е само покажано на јасен начин (1) како да се свираат два гласа, туку со вистинен напредок (2) како правилно и добро да се водат три облигатни партии и истовремено не само да се биде инспириран од добри инвенции, туку тие добро да се изведуваат, а најмногу од сè да се научи уметноста на свирење кантабиле и да се добие правилен осет за композиција.“*

Овој коментар со голема прецизност ја искажува намената на овие композиции, кои се напишани исклучиво со **идеагошка цел**. Преку нив ученикот треба да постигне независност при свирењето со две раце и чистота при изведувањето на двогласната и тригласната полифонија. Свирењето треба да биде *кантабиле*.

Овој начин на свирење е тежок, но неопходен за добра изведба на дела од кој било стил. Покрај свирењето *кантабиле*, од голема важност во Баховото време било развивањето правилен осет за композиција, бидејќи во тоа време изведувачот бил и композитор.

Баховата генијалност во овие пиеси се огледува во начинот на кој тие се изградени. Одушевувачки е како само од една тема, преку различни имитации, Бах развива цело едно дело со голема едноставност. Градбата на овие композиции е дводелна (блиска до барокниот тип на дводелната песна) или триделна (блиска до обликот на фугата или фугетата) и содржи златен пресек, многу добро претставен во анализите на двогласните инвенции направени од Јохан Непомук Давид (David, 1957).

Двогласните инвенции бр. 3 BWV 774 и бр. 9 BWV 780, чии анализи следуваат, се ретки примери на Бахови композиции во кои артикулацијата е целосно напишана од него.

Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774

Оваа инвенција е напишана во Де-дур. Нејзината градба е триделна.

Темата на инвенцијата е едноставна. Започнува со предтакт и трае до почетокот на такт 3. Темата е мелодична со весел и бодар карактер, поради што може да се свира *mf*. Артикулацијата напишана од Бах треба строго да се почитува.

По изложувањето на темата во десната и левата рака, следува меѓустав кој продолжува со бодриот карактер. Во такт 11-12 тој преку каденца модулира во А-дур, со што почнува вториот, односно средиштниот дел на инвенцијата.

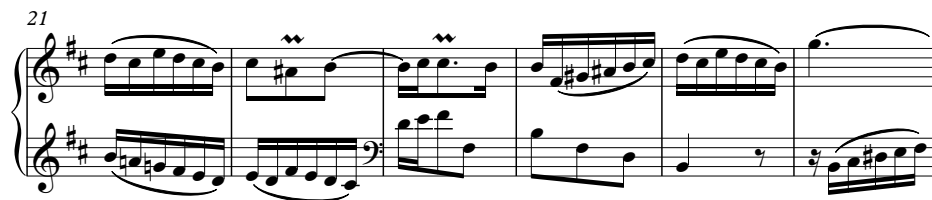
Средиштниот дел на инвенцијата е изграден од тематски материјал. Во него се појавуваат модуляции во е-мол и ха-мол, кои бараат промена во динамиката и бојата на звукот. Звукот на овие места треба да се изведува со убаво и меко кантабиле. По овие молски модуляции следуваат дурски, кои сè уште го носат претходниот звук, но со малку посветла звучна боја. Во такт 37-38 се појавува каденца во А-дур. По неа следува меѓустав, кој ги поврзува вториот и третиот дел.

Третиот дел започнува во такт 43 со изложување на темата во почетниот тоналитет Де-дур. Во овој дел се враќа почетната динамика *mf* и отворената боја на звукот. Веселиот и бодар карактер останува сè до крајот на композицијата.

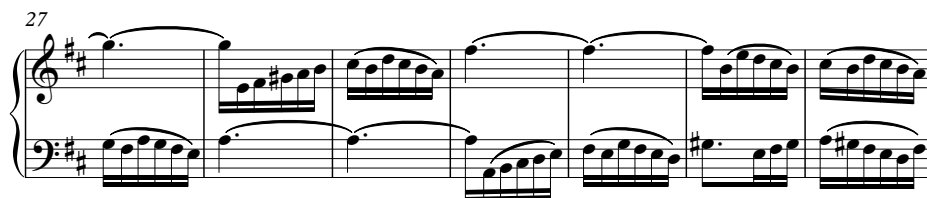
Во инвенцијата преовладува свирење кантабиле.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774



27



34



41



48



54



Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774

(♩ = 152)


1 3 1 4 1 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

[illegible]


13

mf

★



ИЛИ



★★★



26

mp

34

mf

42

mf

mp

51

mf

Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780

Инвенцијаа бр. 9 во еф-мол е сосема различна од инвенцијата бр. 3 BWV 774. Нејзините тоналитет и израз искажуваат страдање (Bodky, 1960, стр. 233). Инвенцијата се свира во бавно темпо, експресивно, легато и кантабиле, со мали крешенда и декрешенда во мелодиските линии.

Градбата на инвенцијата е триделна. Нејзината тема е составена од четири такта и на почетокот е изложена во десната рака. За потенцирање на нејзиниот израз, таа треба да се свира со убаво кантабиле. Темата на почетокот може да се свира *p* и постепено да се води со мало крешендо до нејзината кулминациона точка тонот „бе2“ во такт 3. Потоа таа повторно се води во декрешендо сè до нејзиниот крај. Паралелно со темата се појавува контрасубјект, кој е присутен во секое нејзино изложување. Тој обично се свира малку потивко од темата, но притоа се води активно со свои мали крешенда и декрешенда, во зависност од движењето на неговите мелодиски линии. Во такт 9 и тактовите што следуваат, темата се појавува малку изменета со различна должина. Понатаму следува модулативен дел кој создава хармонска напнатост и има цел да изврши модулација во доминантниот тоналитет. Во такт 14 со тонот „до3“ се појавува кулминацијата на првиот дел од инвенцијата. Напнатоста во кулминацијата бара зголемување на динамиката во *mf*. Во такт 16-17 со каденца во це-мол се завршува првиот дел од инвенцијата.

Вториот, односно средишниот дел изложува поскриени емоции, кои се изразуваат со попридушена звучна боја. Во такт 21 се појавува кратка модулација во дур, која бара мало осветлување на звучната боја. Кон крајот на овој такт повторно се модулира во мол со што бојата на звукот повторно треба да се затемни. Во такт 23 се појавува Ас-дур, тоналитет кој повторно враќа малку надеж и звучно осветлување. Понатаму следува секвенца со чија помош се врши модулација во основниот тоналитет.

Во такт 29 започнува третиот дел на инвенцијата со изложување на темата за последен пат во нејзиниот основен тоналитет еф-мол. Таа се изложува во *mf*, за да се потенцира. Ова потенцирање, во такт 31, е поткрепено со изложување на контрасубјектот во левата рака во најнискиот регистар во целата инвенција воопшто. По кулминацијата на темата, таа се свира со постепено декрешендо и завршува во *p*. Со неа завршува инвенцијата.

Тежината на инвенцијата е во изведувачкото на нејзиниот правилен израз со убаво фразирање и уметност на свирење кантабиле. Ова наложува целосна слушна контрола од страна на изведувачот.

Артикулацијата на инвенцијата напишана од Бах треба строго да се почитува.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780

The musical score for J.S. Bach's Two-Part Invention No. 9, BWV 780, is presented in five systems. Each system contains two staves, a treble staff and a bass staff, joined by a brace on the left. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The score begins with a treble clef on the first staff and a bass clef on the second staff. The first system contains measures 1 through 3. The second system contains measures 4 through 6. The third system contains measures 7 through 9. The fourth system contains measures 10 through 12. The fifth system contains measures 13 through 15. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'Cresc.' and 'ff'.

16

19

22

25

28

31

Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780

(♩ = 46)

p *mp*

mp

p *mp*

mf

★

* такт 15-16

16 *p* (*sotto voce*)

19 (посветла звучна боја)

22 (посветла звучна боја)

25

28 *mf*

31 *mp* *p*

★★

★★

По совладувањето на двогласната полифонија во инвенциите, се преминува кон **тригласниите синфони** во кои се учи водењето на три гласа истовремено.

Тригласна синфонија бр. 3 BWV 789

Синфонијата бр. 3 во Де-дур е композиција преку која водењето на тригласието може добро да се совлада и со тоа да се направи добра подготовка за изучување на тригласни фуги.

Оваа синфонија е со весел, танцов карактер и тоналитет кој наметнува светла звучна боја. Таа по својата градба е триделна и наликува на фуга.

Нејзината тема е долга два и пол такта и во почетокот е изложена во горниот глас. Таа може да се изведува со динамика *mf*. Темата е изградена од почетен мотив (глава на темата), негово секвентно повторување, по кое следуваат шеснаестински движења. Осмините во темата кои формираат мелодиско движење во секунди, може да се изведуваат портато или легато. Во двата примера што следуваат артикулацијата е додадена од М. Шкарик.

Пример со изведба портато на осмините во темата:



Пример со изведба легато на осмините во темата:



Истовремено со изложување на темата на почетокот, се свира и третиот глас. Во такт 3 темата се изложува во вториот глас. Заедно со неа во другите два гласа се изложуваат два контрасубјекта.

Првиот контрасубјект е изложен во третиот глас:



Вториот контрасубјект е изложен во првиот глас:



Двата контрасубјекта се свират малку потивко од темата, но активно со своја звучна боја и артикулација.

Во такт 6 темата се изложува во третиот глас. По изложувањето на темата во секој глас, во такт 8 следува меѓустав.

Модулациите во меѓуставот водат кон ха-мол, тоналитет во кој во такт 10 се изложува темата и со тоа започнува средиштниот дел на симфонијата. Молското изложување на темата наметнува нејзино изведување со убаво кантабиле и потемна звучна боја во *tr*. Свирењето кантабиле може да се потенцира доколку се свират поврзано осмините, кои формираат мелодиско движење во секунди (артикулација додадена од М. Шкарик):



По молското изложување на темата повторно следува меѓустав кој завршува со каденца во фис-мол. Во средината на такт 14 се изложува само главата на темата, која потоа преку имитација се изложува во сите гласови. Овие имитации треба звуково малку повеќе да се истакнат во однос на другите гласови. Преку нив, со модулација и хармонска тензија се оди во крешендо сè до такт 18 каде што во Ге-дур се наоѓа кулминацијата на средиштниот дел. По кулминацијата, во такт 19 се појавува темата во Ге-дур. Нејзиното појавување го подготвува доаѓањето на третиот (завршен) дел од симфонијата во такт 21. Овој такт почнува со изложување на темата во вториот глас во основниот тоналитет Де-дур. По неа, темата се појавува уште еднаш во Де-дур во првиот глас и со неа симфонијата завршува.

Во оваа симфонија осмините се свират претежно портато, а шеснаестините легато со можна артикулација која е напишана во нотниот пример на обработената верзија. Напишаната артикулација на шеснаестините во обработената верзија овозможува нивни групирања според музичките линии кои ги создаваат. Помеѓу лаковите раката не треба да се дига, туку шеснаестините само слухово да се водат. Добрата изведба легато посебно е важна за местата каде што во една рака се свират терци, сексти или еден тон е задржан, а со другите прсти се водат незгодни шеснаестински пасажи. За успешно надминување на овие тешкотии неопходно е наоѓањето добар прсторед.

Надминувањето на тешкотиите при водење двогласна и тригласна полифонија во инвенциите и симфониите, овозможува понатамошно изучување на посложени полифони форми како прелудиумите и фугите од „Добро темпериран клавир“ и француските и англиските суити.

Оригинален текст (Urtext) од Ј. С. Бах:

Тригласна симфонија бр. 3 BWV 789

4

6

8

10

12

14

16

18

20

22

24

Обработена верзија од М. Шкарик:

Тригласна симфонија бр. 3 BWV 789

(♩ = 96)

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-5) begins with a mezzo-forte (mf) dynamic. The right hand features a complex melodic line with many slurs and fingerings (e.g., (3) 2 5 2 1 2 2, (3) 2 5 2 1 2 2, (2) 1 5 4 3 1 2, 2 (1 3 2) 3). The left hand provides a steady bass line with fingerings 1, 3, 5, 1, 2. The second system (measures 6-11) continues the melodic development in the right hand and the bass line in the left hand. The right hand has slurs and fingerings like (3 4) 2 1 2 3 4 5 4, 3 4 4 4 5, 1. The left hand has slurs and fingerings like 1 1, 4 5, 1 2 3 3. The third system (measures 12-15) shows a change in dynamics to mezzo-piano (mp). The right hand has slurs and fingerings like 1 3 5, (3) 2 5, 5. The left hand has slurs and fingerings like 5, 5, 5. The score ends with a crescendo marking (cresc.) in the right hand and a final flourish in the left hand.

14 *mf* *p dolce*

16 *mp*

18 *mf* *p*

20 *mp*

22 *mf dolce*

24

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes various fingerings (1-5) and dynamic markings (*mf*, *p*, *mp*, *mf dolce*). The piece concludes with a double bar line at measure 24.

ПРОБЛЕМАТИКА НА КОРИСТЕЊЕ РАЗЛИЧНИ ИЗДАНИЈА

При изучување на Баховите клавирски композиции често се појавува проблемот по кое издание е најдобро тие да се изведуваат. За што поавтентична изведба на Баховите дела, најдобро е да се користи изданието „Urtext“, односно оригиналниот текст во кој стојат ознаки напишани само од Бах. Меѓу најдобрите Бахови „Urtext“ изданија се вбројуваат тие од Neue Bach Ausgabe (NBA), Wiener Urtext Edition, Bärenreiter, Henle и др.

За обработените композиции во третиот дел од книгава, Бадура-Скода како најдобри Urtext изданија ги препорачува следниве:

- **Клавирска шейрајка за Ана Магдалена Бах, верзии од 1722 и 1725 година**

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1722 und 1725:

- NBA (Neue Bach Ausgabe) V/4 (von Dadelsen);
- Bärenreiter (von Dadelsen).

Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725:

- Henle (Heinemann): без првите верзии на партитите бр. 3 и 6.

- **Клавирска шейрајка за Вилхелм Фригеман Бах**

Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach:

- NBA (Neue Bach Ausgabe) V/5 (Plath);
- Faksimile Ausgabe со коментар на Ralph Kirkpatrick, Da Capo Press, New York.

- **Мали клавирски композиции, 27 љиеси од Клавирска шейрајка за Ана Магдалена Бах и Вилхелм Фригеман Бах и шесѝ мали љредугуми BWV 933-938**

Kleine Klavierstücke, 27 Stücke aus den Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach und für Wilhelm Friedemann Bach und sechs kleine Präludien BWV 933-938:

- Bärenreiter (Doflein).

• **Мали прелудиуми и фугеџи**

Kleine Präludien und Fughetten:

- Wiener Urtext Edition (Dehnhard);
- Alfred Ed. (Palmer);
- Peters (Keller);
- Henle (Steglich).

• **Инвенции и симфонии**

Inventionen und Sinfonien:

- NBA (Neue Bach Ausgabe) V/3 (von Dadelsen);
- Wiener Urtext Edition со анализа на формите и со важни упатства за орнаментиката од К. Н. Füssl;
- Alfred Ed. (Palmer);
- Peters (Landshoff).

Наведените изданија на прво место од групата се најквалитетни.

Покрај изданијата Urtext, постојат и многу други кои содржат ознаки за темпо, динамика, артикулација и прсторед додадени од музичари како К. Черни, Ф. Бузони, Б. Барток, Б. Муџелини и др. Овие изданија, од кои некои сè уште се користат на нашите простори, не се добро оценети од врвните познавачи на Баховата музика. Главните грешки во овие изданија се наоѓаат во знаците за динамика и артикулација. Често динамиката во овие изданија е прегласна и не соодветствува со автентичниот барокен звук, додека во знаците за артикулација преовладуваат долги легата и честа употреба на стакато кои не му прилегаат на барокниот стил.

Како валидни докази за грешки во артикулацијата може да се наведат изданијата на двогласните инвенции од Черни и Бузони. Така, во двогласните инвенции бр. 3 BWV 774 и бр. 9 BWV 780, во оригиналниот текст Бах целосно ја напишал артикулацијата. Но, Черни и Бузони во своите изданија не ја почитуваат во целост Баховата артикулација на истите инвенции.

Во **двогласната инвенција бр. 3 BWV 774** Черни целосно ја менува Баховата артикулација. На местата каде што Бах оригинално напишал лакови за легато, Черни тие лакови не ги става, додека таму каде што нема лакови, Черни ги додава.

Двогласна инвенција бр. 3 BWV 774

Оригинален текст од Ј. С. Бах

Такт 1-10

Издание со ознаки од К. Черни

Такт 1-10

Allegro assai ♩.=92

Бузони, во истата инвенција, повеќе ги почитува Баховите знаци за артикулација, но на одредени места сепак значајно ги менува.

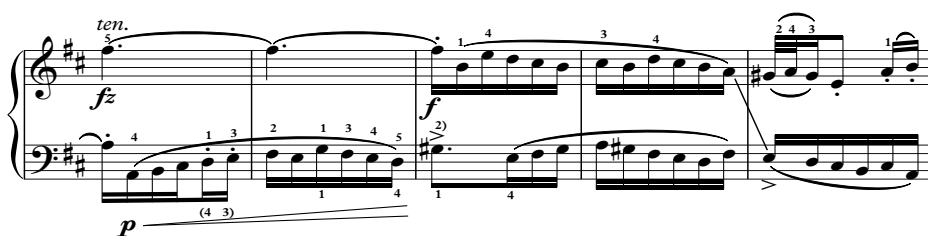
Оригинален текст од Ј. С. Бах

Такт 30-34



Издание со ознаки од Ф. Бузони

Такт 30-34



Оригинален текст од Ј. С. Бах

Такт 41-43



Издание со ознаки од Ф. Бузони

Такт 41-43



Во **двогласната инвенција бр. 9 BWV 780**, Черни ги менува претежно сите знаци за артикулација оригинално напишани од Бах.

Двогласна инвенција бр. 9 BWV 780

Оригинален текст од Ј. С. Бах

Такт 1-8



Издание со ознаки од К. Черни

Такт 1-8

Allegro con spirito ♩=126



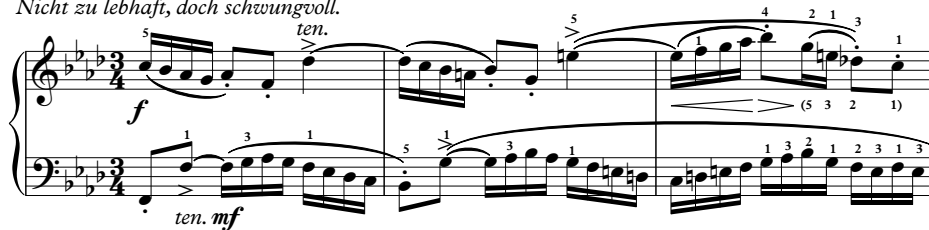
Бузони во истата инвенција, повеќе ги почитува знаците за артикулација од Бах, но сепак на повеќе места лаковите за легато ги прави подолги во однос на оригиналните.

Издание со ознаки од Ф. Бузони

Такт 1-3

Allegro non troppo, ma con spirito.

Nicht zu lebhaft, doch schwungvoll.



Оригинален текст од Ј. С. Бах

Такт 13-15



Издание со ознаки од Ф. Бузони

Такт 13-15



Многубројни се примерите слични на претходно наведените, кои може да се најдат во изданијата на Баховата клавирска музика од Черни, Бузони, Муцелини, Барток и др. Поради ова, при изведбата на Баховата клавирска музика најдобро е да се употребуваат изданијата Urtext. За што поуспешно толкување на оригиналниот Бахов текст неопходно е читање на специјализирана литература од областа и учење на Бахова интерпретација кај реномирани Бахови изведувачи.



Прилог

ätze, die piano vorgetragen werden und mit den vorangegangenen und nachfolgenden mehr oder weniger Bewegung, die aber im Ausdruckscharakter der Ouvertüre". Meist erscheint nach der kurzen Wiederholung der ersten Abteilung, namentlich des Kompositen im Hinblick auf den Charakter des zu spielenden Stückes an die frühere Würde und Höhe wiedergriffen sie auf und stellten sie an die Spitze ihrer Ouvertüren genannten Orchester- und übrigen Saiten.

Die **Toccata**, nach Mattheson eine Art der Fantaisie, ist ein ständiges Taststück, das gewöhnlich aus mehreren Abschnitten besteht, von denen der eine langsam und würdevoll zu sein pflegt, noch besonders zu unterscheiden. Ihr folgt meistens eine große Prachtrolle Paritita des vorliegenden Bandes, so stellt der Komponist einen oder mehrere fügenartige Sätze zwischen Anfang und Ende, die dann beide den gleichen Charakter und ebensoviel brillantes Laufwerk wie wuchtige Akkorde aufweisen.

Die **Allemande** hat einen ernsten deutschen Charakter. Sie wird im $\frac{4}{4}$ Takt geschrieben, meist mit $\frac{1}{4}$ Auftakt, und hat zwei Teile, die wiederholt werden. Sie ist reich an ernsthafter, wohlgeordneter Harmonik, Melodik und Rhythmik, das sich an der sechsten Paritita des gegenwärtigen Bandes im $\frac{3}{4}$ Takt steht. Sie hat zwei Teile, die beide wiederholt werden. Ein rasches Allegro moderato am nächsten, ihr Vortrag ist gebunden, gewichtig und ernst, doch nicht schleppend. Dies gilt in erster Linie von den deutschen Allemanden; die Franzosen und Italiener trafen selten ihren eigentlichen Charakter.

Die **Corrente** (Corrente) hat als wirklicher Tanz französischer Herkunft sehr strenge Regeln; als stilisiertem, also lediglich spielerischem gestattet man ihr größere Freiheiten, nur daß sie durch ununterbrochenes Laufwerk ihren Namen Recht geben muß. Sie wird im ungraden, meist $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben, doch weichen die Komponisten auch oft genug davon ab, wie denn die Courante in der fünften Paritita des gegenwärtigen Bandes im $\frac{3}{4}$ Takt steht. Sie hat zwei Teile, die beide wiederholt werden. Ein rasches Allegro steht ihr trotz ihres schnüchigen Charakters sehr wohl an, denn es liegt auch die sichere Erwartung eines Erlangens des Ersehnten darin. Mattheson sagt: "Die Courante hat etwas Herzhaftes, Verlangendes, Erfreuliches, welches alles sich bei der Hoffung findet."

Die Couranten von J. S. Bach zeigen manchmal eigentümliche Kompositionen, so bezeichnet er ein kurzes sangbares Stück mit einer hervortretenden Melodie, die oft, z. B. in Handels Saiten, reich verzert erscheint. Heitere Ruhe ist ihr Charakter, ihre Bewegung unser Andante. Die Aria hat zwei Teile, die wiederholt werden. Ihr erster ist gewöhnlich kürzer als ihr zweiter, doch haben beide acht oder sechzehn. In Handels Saiten ist die Aria, nämlich vier, acht oder sechzehn. In Handels Saiten ist die Aria oft von mehreren Variationen (Doubles) begleitet. Über diese Doubles macht Mattheson die Bemerkung, daß schon zu Frobergers Zeiten vor mehr als 70–80 Jahren (also jetzt vor etwa 250 Jahren) der "Partiten-Geist" (Variations-Geist) sehr eingenissen gewesen sei, und tadelt ihn. Diese Mode kehrt stets wieder und es liegt etwas entschieden Verlockendes in der Sache.

Die **Sarabande**, ein ursprünglich spanischer Tanz, wird im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben, fängt mit dem Niederschlag an und hat zwei Teile, jeder gewöhnlich von acht Takten, die beide wiederholt werden. Sie fordert eine langsame Bewegung, Adagio oder Lento, je nach den Umständen. Ihr Charakter zeigt eine gewisse Grandezza im Ausdruck aller tieferen Gefühle des Erhabenen, Würdigen und Majestätischen. Manchen Sarabanden von J. S. Bach könnte man sogar religiöse Worte unterlegen. Alles Kleinliche muß in ihr sorgfältig vermieden werden; deshalb vertritt sie auch keinen Reichtum an kurzen Noten oder Koloraturen. Dem Komponisten steht in ihr der Gebrauch reicher Harmonie zu Gebote, und der Vortrag findet hier eine vielseitige Anwendung aller seiner ersten Mittel.

Die **Polonaise** zeigt den eigentümlichen Rhythmus polnischer Tänze, nämlich den Spondeus (- -), mit dem sogar auch geschlossen wird. Bei ungeradem Zeitmaß verändert sich der Spondeus in einen Jambus (- -), so daß bei der ersten Art zwei gleich lange Noten in demselben Ton, bei der zweiten aber eine kurze und eine lange Note, von der aber häufig abgewichen wird. Dies ist die gewöhnliche Form, von der aber häufig abgewichen wird. Die Polonaise im engeren Sinne fängt immer mit dem vollen Takt an. Ihr Charakter zeigt selbstbewußtes, freies Wesen, gepaart mit anständiger Offenherzigkeit. Übrigens sind die nicht zum Tanzen bestimmten Polonaisen von gar verschiedener Art. Man vergleiche nur, wenn man sich davon überzeugen will, die Polonaise in No. 6 der kleinen Saiten von J. S. Bach mit denen von W. Friedemann Bach. (Ausgabe C. F. Peters in Leipzig.)

Die **Burlesca** bedeutet ihrem Namen nach ein drollig scherzhafes, lustiges Musikstück, mit etwas Spott und Lohu untermischt, und all dies nicht auf die edelste und feinste Weise. In den Klavier-Saiten von J. S. Bach kommt sie nur einmal, in der dritten Suite dieses Bandes, vor.

Das **Scherzo** entspricht ebenfalls seinem Namen, der Scherz und ausgelassene Munterkeit verleiht. Von dem neueren Scherzo freilich müßte man eine eigene Charakteristik schreiben.

Die **Mennet**. Den Tanz dieses Namens kennen wir alle aus Mozarts "Don Giovanni". Sie wird im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben und besteht aus zwei Teilen, jeder von acht Takten, die beide wiederholt werden. Der Haupteinschnitt befindet sich im letzten Viertel des Mittels; die Nebeneinschnitte befinden sich im letzten Viertel des zweiten und sechsten Taktes. Die Mennet soll immer mit dem zweiten und sechsten Takte nicht genau. Der Charakter der Mennet ist anständige, mäßige Munterkeit mit edler Einfachheit, ohne Affektation, weshalb denn auch Achtel ihre geschwinden Noten sind. Man fängt wohl noch eine zweite Mennet hinzu, zuweilen Trio hieß und dann gern dreistimmig auftrat. Von J. S. Bach geschwinden Mennets wußte man zu Bachs Zeit noch nicht, denn spielte sie höchstens Andante con moto.

Die **Bourrée** besteht aus zwei Teilen, jeder von 8 Takten, die beide wiederholt werden. Sie wird im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben und beginnt mit einem Viertel Auftakt. Mattheson sagt von ihr: "Sie hat mehr Charakter als die Gavotte, und aneinanderhängendes, als die Gavotte, und ausgeartet wie diese". Ihren Charakter bezeichnet er als: "Zufrieden, gefällig, unbekümmert, gemächlich und doch artig". Sehr bezeichnet er die Gavotte, daß sie sich zu keiner Leibesgröße untersteht."

Die **Gavotte** hat zwei Teile, jede wiederholt werden; doch bindet man die Länge, wenn die Gavotte nur zum

***Превод на дел од преговорот на издание на Peters
од 1835 година на клавирскиот Партијот од Ј. С. Бах,
том VIII, напишан од Ф. К. Грийенкерл***

„Алеманда“а поседува сериозен германски карактер. Таа е напишана во 4/4 такт и се состои од два дела, кои се повторуваат...нејзиното темпо е најблиску до нашето Allegro moderato. Таа треба да се изведува поврзано, со тежина и сериозно. Но ова се однесува само на германските алеманди, кај француските и италијанските ретко се сретнува истиов карактер.

Куранта (Corrente) како танц поседува многу строги правила: но ако таа само се свира, тогаш е дозволена поголема слобода, за да преку непрекинато движење се потенцира нејзиното име. Вообичаено се пишува во 3/2 такт, но често композиторите скршнуваат од ова правило, како што е случајот со курантата во петтата партита, која е напишана во 3/8 такт. Таа се состои од два дела, кои и двата се повторуваат. Како темпо ѝ прилега брзо Allegro...Матесон вели: „Курантата поседува нешто убаво, посакувано, радосно, нешта кои може да се најдат кај надежта.“

Курантите на Ј. С. Бах понекогаш покажуваат типични и многу допадливи промени на акцентите во тактот, посебно во англиските суити (...) на што изведувачот треба да внимава.

Арија. Доколку овој назив се сретне кај старите инструментални композиции, тогаш означува кратка пиеса за пеење со мелодија, која често е многу орнаментирана, како кај суитите од Хендел. Блажениот мир е нејзиниот карактер, а темпото е како нашето Andante. Аријата се состои од два дела, кои се повторуваат. Првиот дел е обично пократок од вториот, иако двата дела можат да имаат ист број тактови како четири, осум или шеснаесет.

Сарабанда, шпански танц, се пишува во 3/4 или 3/2 такт, започнува на првото време од тактот и се состои од два дела, секој најчесто со по осум такта, кои се повторуваат. Се изведува во бавно темпо...Нејзиниот карактер поседува грандиозност во изразот со длабоки чувства на возвишеност, достоинственост и величественост. На некои од сарабандите на Ј. С. Бах дури може да им се додат религиозни зборови. Секаква површност во изведбата е недозволена.

Менует...се пишува во 3/4 такт и се состои од два дела, секој со по осум такта, кои се повторуваат...Карактерот на менуетот поседува умерено масивна подвижност со благородна невиност без лажливост, при што осмините се неговите најбрзи нотни вредности. Понекогаш се додава и втор менует, наречен Трио, кој е тригласен.

Гавоша се состои од два дела, секој со по осум такта, кои се повторуваат; сепак оваа должина на гавотата не мора да се запази ако таа е наменета за свирење. Се пишува во 4/4 такт алабреве (♩) и при отчукување на тактот се означуваат само две времиња. Започнува со предтакт на третата четвртина...Најбрзите ноти се осмини. Нејзиното темпо е со масивна подвижност, а карактерот со славеничка радост. Во нејзината суштина има скокање без трчање, со удобност. Втората гавота вообичаено се нарекува Мизета...Осмините во неа треба да се изведуваат поврзано, без поскокнување. Во нејзината основа се појавува басов тон кој е задржан или постојано се навраќа, како кај гајдата. Нежна певливост со приземна наивност е нејзиниот манир.

Пасџејо има сличен карактер како менуетот, но е поживо. Се пишува во 3/8 такт, а шеснаестините се најбрзите ноти...Љубезна безгрижност е неговиот главен карактер, која понекогаш се воздигнува до шармантна разиграност...Неговото темпо е најчесто брзо Allegretto или едно потешко Allegro.

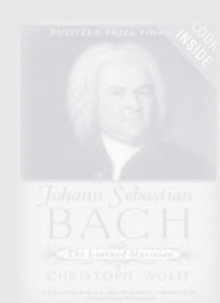
Лур е мала пиеса полна со сериозност, гордост и возвишеност. Се пишува во 3/4 такт и се свира во бавно темпо (lento). Започнува со предтакт и се состои од два дела, секој со по 8, 12 или 16 такта. Кога овој танц е напишан во 6/4 такт, се свира со иста брзина како тој во 3/4 такт. Осмината која следува по четвртината со точка, треба да се изведува како шеснаестина. Матесон го наведува Лурот под видовите на жиги, што е прикажано подолу.

Жига, како музика за танц е мала, жива пиеса во 6/8, 12/8 или 12/16 такт. Се состои од два дела, кои се повторуваат...и во кои речиси сите ноти се со исто траење. Жигите, кои се наменети само за свирење, се оддалечуваат од претходно наведените правила. Така во суитите на Ј. С. Бах се сретнуваат жиги во 9/16, 4/2, 4/4 и 3/8 такт...Матесон наведува четири видови на жиги со следниве карактеристики:

- „1) Вообичаениџе англиски жиги џоседувааџ жесџина и бес, кои брзо минувааџ;
- 2) Луроџ или бавниџе и џункџирани жиги џоседувааџ гордосџ и сџрасџ, џоради шџо се џосебно сакани од Шџанциџе;
- 3) Канаџиџе во себе носаџ голем сџремеж и брзина џоради шџо звучаџ малку несмасно;
- 4) Иџалиџанскиџе жиги, кои се изведувааџ на виолина, досџигнувааџ голема брзина...”



Корис̄ена лӣера̄шура



- Bach, C. P. E. (1753 & 1762). *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin: Christian Friedrich Henning & Georg Ludwig Winter.
- Bach-Dokumente, Band 2: Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs, BVK 1969.
- Badura-Skoda, P. (1990). *Bach-Interpretation, Die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs*. Laaber: Laaber - Verlag.
- Bodky, E. (1960). *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*. Cambridge: Harvard University Press.
- Brossard, S. (1705). *Dictionaire de musique*. Paris: Christophe Ballard.
- David, J. N. (1957). *Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Faulkner, Q. (1980). *J. S. Bach's Keyboard Fingering: New Evidence*. Извадено на 8 април 2011 од: <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=musicfacpub>
- Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel.
- Fuchs, J. R. (1985). *Studien zu Artikulationsangaben in Orgel- und Klavierwerken von Joh. Seb. Bach*. Neuhausen-Stuttgart: Hänssler.
- Калинина, Н. (1974). *Клавирная музыка Баха в форпееианном классе*. Ленинград: Издательство Музыка.
- Kirnberger, J. P. (1761, 1762, 1763, 1766). *Clavierübungen mit der Bachischen Applicatur, in einer Folge von den leichtesten bis zu den schweresten Stücken*. Berlin: F. W. Birnstiel.
- Kirnberger, J. P. (1776). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik (zweiter Teil)*. Berlin & Königsberg: Decker & Hartung.
- Klotz, H. (1984). *Die Ornamentik der Klavier- und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach*. Kassel: Bärenreiter.
- Larsen, J. P. (1961). Tempoprobleme bei Händel, dargestellt am Messias. *Händel – Ehrung, Halle, 11-19 April 1959: Konferenzbericht*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 141-53.
- Marpurg, F. W. (1755). *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlin: Haude und Spener.
- Marshall, R. L. (1985). Tempo and Dynamic Indications in Bach Sources: A review of the Terminology. Williams, P. (уредник), *Bach, Haendel, Scarlatti, tercentenary essays*, стр. 259-276. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mattheson, J. (1739). *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold.
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and post-baroque Music (with special emphasis on J. S. Bach)*. Princeton: Princeton University Press.

- O'Donnell, J. (1974). Bach's Trills: Some historical and contextual considerations. *Musicology (AU)* 4, 14-24.
- Перичић, В. (1985). *Вишејезични речник музичких термина*. Београд: Музиколошки Институт САНУ.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung, die Flûte traversière zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß.
- Rampe, S. (1999). Allgemeines zur Klaviermusik. Küster, K. (редактор и уредник), *Bach Handbuch* (стр. 715-745). Kassel: Bärenreiter Metzler.
- Riemann, H. (1967). *Musiklexikon 12A B3*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Schmitz, P. H. (1950). *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik*. Berlin: Dahlem.
- Skovran, D., & Peričić, V. (1986). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Sulzer, J. G. (1771 & 1774). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. Leipzig: Weidmann und Reich.
- Türk, D. G. (1789). *Clavierschule, oder Anweisung zum Clavier-spielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen*. Leipzig & Halle: Schwickert; Hemmerde und Schwetschke.
- Walther, J. G. (1732). *Musikalisches lexicon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig: Wolfgang Deer.
- Wilzek, E. (1995). Die Barock – Musette, Vom Schäferinstrument zum Virtuoseninstrument. *TIBIA, Magazin für Holzbläser* 3, 497-516.
- Wilzek, E. (1998). Die Barock - Musette wurde nicht nur in Frankreich gespielt. Необјавен труд.
- Wolf, K. (1990). *Masters of the keyboard*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Wolff, C. (2000). *J. S. Bach the learned musician*. New York: W. W. Norton & Company.



Индекс



ИНДЕКС НА ИМИЊА

Агрикола, Јохан Фридрих, 11, 14

Бадура-Скода, Паул, 11, 12, 19, 25,
27, 31, 32, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 46,
49, 51, 81, 115

Барток, Бела, 116, 120

Бах, Ана Магдалена (родена Вилке),
6, 59

Бах, Вилхелм Фридеман, 14, 67, 76,
97, 98

Бах, Јохан Амброзиус, 5

Бах, Јохан Кристијан, 13, 14

Бах, Јохан Кристоф, 5

Бах, Јохан Кристоф Фридрих, 14

Бах, Јоханес, 5

Бах, Карл Филип Емануел, 8, 14, 27,
31, 32, 37, 41, 52, 53

Бах, Каспар, 5

Бах, Кристоф, 5

Бах, Марија Барбара, 6, 59

Бах, Фајт, 5

Бетовен, Лудвиг ван, 14

Бодки, Ервин, 19, 46, 104

Бросар, Себастијан, 51, 59

Бузони, Феручио, 19, 116, 117,
118, 120

Букстехуде, Дитрих, 5, 6

Валтер, Јохан Готфрид, 11, 44, 48,
51, 60

Вивалди, Антонио, 6

Вилхелм, Ернст, 6

Вилчек, Ернст, 74

Гербер, Хајнрих Николаус, 39, 97, 98

Голдберг, Јохан Готлиб, 14

Грињи, Никола де, 5

Грипенкерл, Фридрих Конрад, 51,
60, 123

Давид, Јохан Непомук, 98

Зилберман, Готфрид, 10, 11, 12

Зулцер, Јохан Георг, 50

Јохан, Ернст, 5

Кванц, Јохан Јоахим, 32, 37, 38, 46,
51, 70

Келнерс, Јохан Петер, 77

Кирнбергер, Јохан Филип, 50, 51, 53

Клоц, Ханс, 27

Кребс, Јохан Лудвиг, 14

Кристофори, Бартоломео, 9, 11, 12

Купрен, Франсоа, 5, 67, 74

Ларсен, Јенс Петер, 45

Лемерхирт, Марија Елизабет, 5

Лили, Жан-Батист, 5

Марпург, Фридрих Вилхелм, 31, 32

Маршал, Роберт, 43, 44, 46, 47, 48, 49

Матесон, Јохан, 49, 51

Моцарт, Волфганг Амадеус, 14, 23

Муцелини, Бруно, 19, 116, 120

Нојман, Ернст, 53

Нојман, Фредерик, 27

О'Донел, Џон, 27

Перичиќ, Властимир, 70

Пецолд, Кристијан, 63, 65, 66

Рајнкен, Јохан Адам, 5

Рамо, Жан-Филип, 74

Риман, Хуго, 60, 67

Сковран, Душан, 70

Телеман, Георг Филип, 67
Турк, Даниел Готлоб, 51, 60, 67

Фабри, Марио, 11
Ферини, Џовани, 9
Фокнер, Квентин, 52, 53
Форкел, Јохан Николаус, 13, 14, 15,
16, 51, 52, 77, 97, 98
Фухс, Јозеф Рајнериус, 19

Хајдн, Јозеф, 14
Хендел, Георг Фридрих, 67

Черни, Карл, 19, 116, 117, 119, 120

Шедвил, Никола, 74
Шмиц, Ханс Петер, 19
Шулц, Јохан Абрахам Петер, 50, 51

ИНДЕКС НА КОМПОЗИЦИИ

Англиска суита BWV 806, 20, 21
Англиски суити, 6, 110
Applicatio BWV 994, 26, 52, 53, 76

Варијации Голдберг BWV 988, 7,
14, 20, 21
Варијации во италијански стил, 6

Двогласни инвенции, 6, 13, 58, 76,
97-108
Двогласна инвенција BWV 772, 32
Двогласна инвенција BWV 773, 33,
34, 39
Двогласна инвенција BWV 774, 26,
37, 38, 41, 98, 99-103, 104, 116-118
Двогласна инвенција BWV 778, 39
Двогласна инвенција BWV 780, 21,
26, 98, 104-108, 116, 119, 120
Двогласна инвенција BWV 781, 35
Двогласна инвенција BWV 782, 40
Двогласна инвенција BWV 783, 22
Двогласна инвенција BWV 786, 34
Добро темпериран клавир I, 6, 110
Добро темпериран клавир II, 7,
12, 110
Дуети, 7

Explication, 30-32, 40, 42, 76, 78

Инвенции, 109, 116
Италијански концерт BWV 971, 7, 44

Jesu, meine Freude BWV 753, 42

Кантата BWV 6, 24
Клавирска тетратка за Ана
Магдалена Бах, 6, 14, 22, 25, 42,
56, 58, 59-76, 77, 115
Клавирска тетратка за Вилхелм
Фридеман Бах, 6, 14, 26, 30, 31,
38, 42, 52, 58, 76, 77-79, 97, 98, 115
Концерт за две виолини BWV 1043, 24
Концерт за четири чембала и
гудачки оркестар, 6
Корали, 77

Мали прелудиуми, 13, 58, 76,
77-97, 115, 116
Мали прелудиуми со фугети, 77, 116
Мали фуги, 77
Марш, 70-73
Марш BWV Anh. 124 од К. Ф. Е. Бах,
70-73
Менует 59-67, 76
Менует BWV Anh. 114, 63-67
Менует BWV Anh. 132, 60-63
Мизета BWV Anh. 126, 22, 74-76

Партити, 7
Партита BWV 825, 32
Партита BWV 826, 23, 33
Полонеза, 67
Полонеза BWV Anh. 117a, 42
Полонеза BWV Anh. 119, 25, 68-69
Полонеза BWV Anh. 123 од К. Ф. Е.
Бах, 68
Полонеза BWV Anh. 125 од К. Ф. Е.
Бах, 68
Полонеза оп. 26 бр. 2 од Ф. Шопен, 36
Preambulum, 76, 97
Прелудиум BWV 869 (ДТК I), 23
Прелудиум BWV 878 (ДТК II), 36
Прелудиум BWV 924, 77-80
Прелудиум BWV 925, 77, 97
Прелудиум BWV 926, 19, 20, 43, 77
Прелудиум BWV 927, 77
Прелудиум BWV 928, 77, 97
Прелудиум (Preambulum) BWV 930,
26, 52, 53
Прелудиум BWV 933, 35, 42
Прелудиум BWV 934, 33
Прелудиум BWV 935, 24, 35
Прелудиум BWV 936, 23, 97
Прелудиум BWV 939, 77, 88-90
Прелудиум BWV 941, 77, 91-94
Прелудиум BWV 942, 23, 77, 94-96
Прелудиум BWV 943, 97
Прелудиум BWV 999, 25, 77, 81-87
Прелудиум и фугета BWV 870a, 52, 53

Синфонии, 116
Синфонија BWV 789, 109-114
Синфонија BWV 791, 40
Синфонија BWV 792, 54

Токата BWV 912, 49
Токати, 6
Транскрипции на италијански
концерти, 6

Тригласни синфонии, 6, 58, 76, 77,
97, 109

Уметност на фуга, 12

Fantasia, 76, 97
Фантазии, 6
Француска суита BWV 813, 25
Француска суита BWV 817, 22, 36
Француски суити, 6, 110
Француска увертира BWV 831, 7, 44
Фуга BWV 858 (ДТК I), 39
Фуга BWV 869 (ДТК I), 21
Фуга BWV 873 (ДТК II), 51
Фугета BWV 961, 51
Фуги, 77

Хроматска фантазија и фуга, 7

